

11	prefácio de ferreira gullar
15	introdução
39	sobre a arquitetura alemã, 1772
51	resenha sobre as belas-artes de sulzer, 1772
59	o material da arte plástica, 1788
61	resenha sobre a imitação formadora do belo de moritz, 1789
67	imitação simples da natureza, maneira, estilo, 1789
73	arquitetura, 1795
83	sobre os objetos das artes plásticas, 1797
87	sobre os trabalhos de fùßli, 1797
89	as vantagens que poderia obter um jovem pintor que se instrísse primeiramente com um escultor, 1797
91	arte e artesanato, 1797
95	propileus — introdução, 1798
117	sobre laocoonte, 1798
131	parecer sobre a formação de um jovem pintor, 1798
135	sobre verdade e verossimilhança das obras de arte, 1798
143	o ensaio sobre a pintura de diderot, 1798
195	alguns pensamentos isolados e considerações de um amigo da arte 1808
197	ruysdael como poeta, 1816
205	heidelberg, 1816
229	antigo e moderno, 1818
235	estímulos na arte plástica, 1823
237	sobre a arquitetura alemã, 1823
245	sobre juízos rigorosos
249	objetos a serem pintados
251	a imaginação
253	máximas e reflexões, 1826

introdução

O homem não é apenas um ser pensante, mas também alguém que sente. Ele é um todo, uma unidade de forças múltiplas intimamente associadas. A obra de arte deve falar a este todo do homem, corresponder a essa rica unidade, a essa multiplicidade que nele existe.¹

Ao longo de sua trajetória de poeta, romancista e pesquisador da natureza, Goethe sempre manteve contato estreito com as artes plásticas. Essa relação vai desde uma atividade de diletante e de amante da arte — no que seguiu já muito cedo os passos de seu pai, constituindo aos poucos uma coleção particular —, passa por uma intervenção programática no ambiente cultural e artístico em torno de 1800, em que visava a contribuir para o aperfeiçoamento da arte alemã, até o fato de as artes plásticas se colocarem como o mais sólido apoio objetivo para a sua poesia, que se acreditava saturada pelo ambiente moderno dominado pela subjetividade. Em seu livro autobiográfico *Poesia e verdade* revela que “o olho era, dentre todos os órgãos, aquele com o qual eu captava o mundo. Desde criança eu vivia entre pintores e me acostumei a observar os objetos em sua relação com a arte”.² Vale lembrar ainda que o autor do *Werther*, até o momento de sua viagem à Itália, tinha dúvidas sobre a sua vocação: se seria poeta ou pintor.³ Para nossa sorte ele se decidiu pelo primeiro caminho, embora seus desenhos, que somam milhares de folhas,⁴ não deixem de testemunhar uma habilidade para as artes plásticas.

Os escritos sobre arte, dos quais se traduz aqui uma seleção dos

principais textos, refletem esse convívio de várias décadas com a arte. Esse interesse, porém, não foi sempre o mesmo, ou seja, não apresentou sempre um único objetivo, sendo determinado menos por uma estética em sentido estrito ou por uma teoria da arte acabada do que pelas circunstâncias tanto do desenvolvimento intelectual próprio quanto do ambiente cultural e artístico no qual estava situado. Dessa maneira, também se torna difícil classificar esses escritos de Goethe segundo uma filosofia da arte sistemática, embora seja possível observar certa evolução na maneira como ele pensava a arte, bem como estabelecer pontos de sustentação que determinaram sua concepção, à qual sempre se manteve fiel, a despeito de pequenas oscilações.



Em relação à evolução cronológica dos escritos sobre arte de Goethe, podemos situá-los segundo três momentos: o período da juventude, do classicismo e da maturidade.

No primeiro período, Goethe ainda não possui uma proximidade com as artes plásticas: de um lado, a literatura coloca-se exclusivamente no centro de suas preocupações e, de outro, quando se dedica às artes plásticas, as observa menos segundo critérios objetivos voltados para as próprias obras do que segundo conceitos oriundos do movimento *Sturm und drang* [*Tempestade e ímpeto*], como, por exemplo, a noção de gênio. Podemos notá-lo no principal texto dessa época, o *Sobre a arquitetura alemã* (1772): não é a estrutura interna da catedral de Estrasburgo que interessa ao jovem poeta, e sim o modo como impressiona o espectador e na medida em que é um produto original e autenticamente alemão, produzido não a partir de regras, mas de acordo com a atividade genial do arquiteto Erwin.⁵ Outro aspecto desse período reflete-se na recusa de uma apreensão racional da arte e na rejeição da noção de gosto. Na resenha feita do manual *As belas-artes* de Sulzer⁶ sustenta-se que em questões artísticas é preciso ater-se ao senti-

mento e à natureza, entendida nesse momento como uma força caótica, misteriosa e imprevisível.

Apesar de mais tarde abandonar a estética do gênio de sua juventude, Goethe manteve, entretanto, certos princípios dessa época em seu pensamento posterior sobre a arte, por exemplo, a concepção de que o talento implica um papel fundamental na arte, o que não deve ser confundido com uma primazia do gênio. Pois, considerar que a arte depende pura e simplesmente da atividade genial ou que essa é o fator fundamental de toda obra excelente não é o mesmo que reconhecer que sem gênio não há uma produção verdadeira.⁷ A convicção de que “quem não tem experiência sensível com as artes, de preferência as abandone” (SK, p. 27) também é uma herança da juventude que se estende por todos os escritos posteriores. A isso se une uma oposição às teorias abstratas da arte como fundamento da atividade artística e a conseqüente valorização do crítico de arte, aquele que conhece o âmbito técnico da arte e não se mantém apenas no plano de generalidades.

A viagem à Itália, ocorrida entre 1786-88, muda profundamente o ponto de vista de Goethe. De uma experiência limitada com obras de arte, por sua vez também limitadas, que lhe permitiam o austero mundo nórdico germânico, Goethe passa a ter contato intensivo com o rico ambiente artístico da Itália, para onde sempre foram atraídos todos os artistas e onde se encontravam vivas a Antigüidade e a arte dos grandes mestres modernos. Dedicando-se com regularidade às artes plásticas, assentam-se então os fundamentos de sua visão artística, que se define pelo termo classicismo, uma concepção fortemente orientada pelo modelo artístico greco-romano. O período que se estende entre 1790 e 1800 é de uma atividade intensa e frutífera, tanto teórica quanto prática, em relação à arte. Com as investigações sobre o lado natural da arte, surge a teoria das cores, ao passo que no plano estético e filosófico, Goethe inicia a importantíssima amizade com Schiller, o que permite uma receptividade à filosofia de Kant (particularmente de sua *Crítica do juízo*) e, a seguir, um contato com a fi-

losophia da natureza de Schelling.⁸ Decisiva também foi a relação de Goethe com Moritz, com quem desenvolve, desde sua viagem à Itália, onde o conheceu, uma concepção original de autonomia da obra de arte.⁹ Já no plano prático, Goethe passa a cuidar dos assuntos artísticos e culturais da corte de Weimar, onde era conselheiro, junto com seu assessor para os assuntos de história da arte, Heinrich Meyer, com o qual constitui a revista de arte *Propileus* e, por fim, empenha-se na instituição de prêmios a jovens artistas.¹⁰

O classicismo adotado por Goethe, analisado hoje segundo a realidade artística daquele momento, certamente possui algo de forçado e artificial, além de demonstrar certo isolamento do que realmente acontecia de novo na arte européia de então.¹¹ Do lado de suas idéias colocaram-se na época artistas medíocres, ao passo que talentos emergentes e que estavam na contracorrente romântica eram acolhidos com reserva, como ocorreu com o pintor Friedrich, na última exposição dos amigos da arte de Weimar, de 1805.¹² Entretanto, dentre outros aspectos a serem considerados, basta lembrar que na época tratava-se da concepção adotada por uma geração que se desenvolveu na esteira de Winckelmann e que, inclusive, era difundida por toda a Europa, por exemplo, na França, por David, e na Inglaterra, por Reynolds.¹³ A questão que se coloca, portanto, não é a de tomar o classicismo de Goethe somente como mais uma teoria de arte ao lado de outras, bem como não se trata de inscrevê-la somente no horizonte da oposição com o romantismo, já que Goethe, além de ter sido um ídolo do romantismo e, por sua vez, estimar autores românticos, possui inúmeras facetas que anulam essa oposição. E aqui seria preciso também não reduzir sua estética aos seus escritos sobre arte, mas pensar em sua produção poética (desde o *Werther*, o *Meister* até o *Fausto*) e nos escritos sobre literatura, que apresentam variados aspectos teóricos. Uma atualização pura e simplesmente da visão artística classicista não levaria a lugar algum, pois trata-se de algo situado no passado. Entretanto, importa refletir sobre a exigência

mais ampla que levou à sua adoção, vinculada a certo fundo histórico e estético de crise. Isso significa situá-la não apenas como *uma questão de estilo* ou como *um ideal de arte enquanto resultado acabado*, e sim como *o signo de um problema ou questão* inerente ao ambiente cultural do fim do século XVIII e, de certo modo, concernente aos destinos da arte dos últimos 300 anos.¹⁴

A concepção classicista manteve-se viva e atuante até por volta de 1805, quando ocorre a morte de Schiller, o que deixou Goethe muito abalado. Na mesma época ele é forçado a reconhecer, não sem um certo dissabor, que outras tendências artísticas começam a conquistar mais espaço do que a que pretendeu introduzir no ambiente alemão, como, por exemplo, a do romantismo, com sua ênfase no sentimentalismo e na subjetividade.¹⁵ É a partir daqui que se inicia o período da maturidade de sua reflexão artística, quando é abandonada a idéia de uma intervenção artística prática, sem, no entanto, haver uma renúncia às concepções sobre a arte estabelecidas anteriormente. A visão classicista amplia-se, por assim dizer, num contexto histórico mais alargado. Outras manifestações artísticas, que não as da Antigüidade clássica e do Renascimento, passam a ocupar um espaço no universo de Goethe, como, por exemplo, a pintura alemã da Alta Idade Média do Baixo-Reno¹⁶ investigada no ensaio de 1816, intitulado *Heidelberg*. A abordagem da arte também se modifica: os textos da maturidade, publicados em sua maioria na revista *Sobre Arte e Antigüidade*, fundada em 1816, não possuem mais a marca de uma teoria da arte em sentido programático e passam a levar mais em conta as obras de arte de todos os tempos, de modo que se pode dizer que a crítica de arte abandona a teoria da arte e se alia à história da arte.¹⁷



Nesse desenvolvimento de reflexão, apesar das mudanças e oscilações internas, mostram-se, porém, certos fundamentos ou tópicos recorrentes que permitem pensar em uma concepção coesa e

constante sobre a arte. Talvez possamos começar dizendo que o traço principal do pensamento estético de Goethe, consolidado depois de sua viagem à Itália e que define o chamado classicismo dos amigos da arte de Weimar, se localiza na expressão com a qual Heinroth caracterizou o modo de pensar do poeta: como *ativo objetivamente*.¹⁸ No texto *Singularidades biográficas*, Goethe cita e comenta essa expressão de Heinroth, dizendo:

[...] ele quer expressar com isso que meu pensamento não se separa dos objetos; que os elementos dos objetos, as intuições, penetram nele e são, inversamente, intimamente penetradas por ele; que meu intuir é ele mesmo um pensar, que meu pensar é um intuir.¹⁹

Nesse contexto, também é referida a influência da *Crítica do juízo* de Kant, particularmente quanto ao conceito de juízo discursivo e reflexionante, que veio ao encontro de seu modo de proceder, que sempre parte do todo para as partes em direção ao tipo originário:

[...] os principais pensamentos [de Kant] eram inteiramente análogos à minha criação, meu atuar e pensar; a vida interior da arte bem como da natureza, seus efeitos recíprocos a partir de dentro eram nitidamente expressos no livro [*Crítica do juízo*].²⁰

Embora confesse que nunca possuiu um sentido específico para a filosofia, a obra de Kant, porém, deixou sua marca, pois nela “os produtos desses dois mundos infinitos deviam existir por si mesmos, e o que se encontra lado a lado estava certamente colocado *um para* o outro, mas não *um por causa do outro*”.²¹

Mas, se é certo que a filosofia auxilia a arte,²² sua utilidade tem de ser dimensionada à favor do desenvolvimento desta e não do cultivo da mera teoria, convicção que já se assentou na resenha sobre *As belas-artes* de Sulzer, onde lemos: “se algum esforço especulativo deve ser útil às artes, ele deve justamente interessar ao artista, dar

espaço ao seu fogo natural, para que se expanda e se revele ativo” (SK, p. 31). Mais tarde, essa repulsa à mera reflexão transforma-se em desconfiança diante do predomínio da pura interioridade na arte e, inclusive, no principal ponto de discórdia de Goethe com o romantismo, como lemos no texto *O colecionador e seus amigos*:

Que situação admirável a da filosofia e particularmente a da mais nova! Penetrar em si mesmo, acompanhar o seu próprio espírito em suas operações, fechar-se inteiramente em si mesmo a fim de poder conhecer ainda melhor os objetos! É este o melhor caminho? (SK, p. 263)

O mesmo espírito de crítica se apresenta em *Winckelmann e seu século*, onde Goethe louva a sorte de Winckelmann que, por ter sido arqueólogo, conseguiu escapar à influência dos filósofos (cf. SK, p. 440).

O caráter objetivo define todo o esforço teórico de Goethe em relação à arte, começando pelo tópico tradicional da relação entre *arte e natureza*, que se coloca no centro do projeto da revista sobre arte *Propileus*. Na *Introdução* a essa revista proclama-se que “a mais distinta exigência a ser feita ao artista permanece sempre essa: que ele se atenha à natureza, a estude, a imite, produza algo análogo aos fenômenos dela” (SK, p. 141). Apoiando-se na noção aristotélica de imitação, como processo criador análogo à natureza, Goethe, porém, não entende que a arte deve fazer mera cópia da natureza.²³ O autêntico artista, aquele que dá leis à arte, será aquele que “aspira por verdade artística, ao passo que o que não tem normas segue um impulso cego, segue a realidade natural” (SK, p. 149). Em seu comentário-tradução ao *O ensaio sobre a pintura de Diderot*, é precisamente esse ponto que é censurado no filósofo francês: “a tendência de todos os enunciados teóricos [de Diderot] caminha na direção de confundir natureza e arte, de amalgamar completamente natureza e arte” e que “a preocupação [dele, Goethe] deve ser a de expor ambas como separadas em seus efeitos” (SK, p. 206). O artista não tem de ficar preso à natureza

exterior, pois nela se faz valer o interior, o ideal e característico a ser seguido: “O artista tem de representar o exterior! Mas o que é o exterior de uma natureza orgânica senão o fenômeno que eternamente se modifica do interior?”²⁴

A relação do artista com a natureza, portanto, *há de ser dupla*, segundo as *Conversas com Eckermann*, de 18/04/1827, em que é analisada uma paisagem de Rubens:

O artista possui uma relação dupla com a natureza; ele é ao mesmo tempo seu senhor e seu escravo. — Ele é seu escravo na medida em que tem de operar com elementos terrenos para ser compreendido; ele é o senhor, na medida em que submete esses elementos terrenos a suas intenções mais elevadas e os torna disponíveis a essas.²⁵

A noção de verossimilhança permite conjugar adequadamente natureza e arte, conforme notamos no ensaio *Sobre verdade e verossimilhança das obras de arte*:

Uma obra de arte completa é uma obra do espírito humano, e nesse sentido também uma obra da natureza. Mas na medida em que os objetos dispersos são compreendidos conjuntamente e mesmo os mais comuns são acolhidos em seu significado e dignidade, ela está além da natureza. Ela quer ser apreendida pelo espírito que nasceu e foi formado harmoniosamente, e este encontra o que é excelente, o que é em si mesmo perfeito também de acordo com a sua natureza.²⁶

A obra de arte constitui um mundo que lhe é próprio, ela não rivaliza com a natureza, mas procura nela o *ideal*, a razão de seu próprio ser, a favor do ser humano como o produto mais elevado da natureza. Na arte se realiza uma natureza originária, além do mero natural.

A arte não empreende uma disputa com a natureza, em sua amplitude e profundidade, ela se atém à superfície dos fenômenos naturais; mas ela tem sua própria profundidade, seu próprio poder; ela fixa os supremos

momentos destes fenômenos superficiais, na medida em que reconhece neles o elemento da lei [*das Gesetzliche*], a perfeição da proporção conforme a fins, o ápice da beleza, a dignidade do significado, a altura da paixão. A natureza parece fazer efeito por causa dela mesma, o artista faz efeito como homem, por causa do homem.²⁷

Ambas, a obra de arte e o produto da natureza, embora se relacionem, possuem o seu modo de ser neles mesmos, são infinitos em si mesmos:

Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; ela é contemplada [*angeschaut*], sentida; ela faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito.²⁸

O artista, oriundo ele mesmo da natureza, produz a partir da natureza uma segunda natureza, que tem a participação do homem, sendo então a arte “a luz da natureza” (*Efemérida*, 1770).

Ao pensar a arte no horizonte da relação com a natureza, Goethe ao mesmo tempo é levado a atribuir grande importância ao *objeto artístico*, ou seja, ao tema e à matéria da obra de arte, que se coloca acima de toda e qualquer reflexão subjetiva ou teoria artística. No dia 03/11/1823, comenta com Eckermann:

O que é mais importante do que os objetos, o que é toda a teoria da arte sem eles? Todo o talento é dissipado se o objeto nada presta. E justamente porque falta um objeto digno aos artistas contemporâneos é que toda a arte mais recente se encontra também tão mal. Todos nós sofremos com isso; eu também não pude negar a minha modernidade.²⁹

Com efeito, uma das preocupações centrais da revista *Propileus* era o tópico da escolha adequada do *objeto na arte*, de tal modo que motivou os amigos da arte de Weimar a instituir, a seguir, a partir

de 1799, os concursos de arte, os *Preisaufgaben*, em que eram sugeridos aos artistas temas específicos a serem seguidos em suas produções, extraídos principalmente do universo dos poemas homéricos, a grande fonte, já para Winckelmann, de toda a arte antiga e moderna. No texto *Notícia aos artistas e concurso*, de 1799, lemos: “Os poemas de Homero foram desde antigamente a mais rica fonte da qual os artistas extraíram a matéria para as obras de arte e, no presente caso, nós queremos também nos ater a eles” (SK, p. 254). A orientação pelo objeto reflete-se no principal quesito de apreciação dos trabalhos inscritos: a *inventio*. “Para todos os desenhos inscritos, sejam eles produtos de pintores ou de escultores, nosso juízo será particularmente guiado pela invenção” (SK, p. 258). E logo a seguir especifica-se: “os motivos ingênuos terão sempre preferência sobre os motivos do mero entendimento e científicos” (SK, p. 259). A fundamentação disso encontramos na máxima 59:

A arte plástica está referida ao visível, à aparição exterior do natural. O puramente natural, na medida em que é eticamente agradável, chamamos de ingênuo. Objetos ingênuos são, portanto, o âmbito da arte, que deve ser uma expressão ética do natural. Objetos que apon-tam para os dois lados são os mais favoráveis. (SK, p. 779)

O mesmo foco de atenção também se apresenta na correspondência entre Goethe e Schiller na última década do século XVIII, quando ambos refletem sobre a especificidade do gênero épico e dramático.³⁰ O empreendimento de Goethe junto à teoria das cores, de uma superação da cisão entre sujeito e objeto por meio da noção de fenômeno primordial, também pode ser inserido nesse ambiente de discussão.³¹

Diante do destaque dado ao objeto e ao assunto a ser configurado ou plasmado pela arte, o aspecto subjetivo da criação e o objetivo do espectador têm de se submeter a esse primado. Igualmente o conceito universal de beleza se efetiva somente quando se mostra no fenômeno. “O belo é um fenômeno originário que, na verdade,

nunca vem ele mesmo à aparição, mas cujo reflexo torna-se visível em milhares de exteriorizações distintas do espírito criador e é tão variado e distinto como a natureza mesma”.³² Certamente o artista necessita seguir o ideal, mas a verdadeira idealidade na pintura, por exemplo, desenvolve-se num plano sensível e não abstrato, como nos quadros de Claude Lorrain, de quem Goethe diz:

As imagens possuem a suprema verdade, mas nenhum rastro de realidade. Claude Lorrain conhecia de cor o mundo real, em seus mínimos detalhes, e ele o empregou como meio para exprimir o mundo de sua bela alma. E esta é de fato a verdadeira idealidade, que sabe servir-se de tal maneira dos meios reais que o verdadeiro que aparece produz uma ilusão como se fosse real.³³

O exemplo mais forte da importância do objeto na arte plástica apresenta-se na análise que Goethe faz do grupo escultórico do Laocoonte. Essa orientação permite inclusive distinguir o procedimento reflexivo de Goethe diante de outros empreendimentos críticos sobre essa obra, levados adiante em sua época, particularmente por Winckelmann e Lessing. Foi por meio dessas grandes figuras do início da estética alemã clássica que Goethe se interessou pelo Laocoonte, conforme nos relata em *Poesia e verdade*, XI, numa visita que fez à sala de antigüidades em Mannheim, onde se encontravam réplicas de gesso tanto do *Laocoonte* quanto do *Apolo de Belvedere* e do grupo de Castor e Polux.³⁴ Mas, apoiando-se neles, dá um passo adiante:

Minha atenção dirigia-se sobretudo para o Laocoonte, e resolvi de mim para mim a famosa questão de saber porque ele não grita, concluindo que não pode gritar. Essa primeira concepção explicou-me todos os atos e todos os movimentos do grupo. A atitude tão violenta como engenhosa da figura principal era composta de dois movimentos, a luta contra as serpentes, a fuga diante da mordida. A fim de mitigar essa dor, o baixo-ventre devia contrair-se, e isso tornava impossível o grito.

Convenci-me igualmente de que o filho mais jovem não é mordido, e foi assim que procurei explicar ainda as belezas do grupo.³⁵

Essa interpretação indicada em *Poesia e verdade* é desenvolvida no ensaio *Sobre o Laocoonte*, que pode certamente ser tido como um dos principais escritos sobre arte de Goethe, pelo modo como nele se espelham os princípios de sua reflexão. No centro do ensaio está a relação entre arte e natureza, entre o ideal e o sensível, e isso conjugado com o efeito espiritual e sensível da obra operados pelo artista. Aqui também são decisivas a concepção de equilíbrio interno, de completude, da harmonia das partes com o todo e a concepção de autonomia da obra de arte, noções também compartilhadas por seu amigo Moritz. No plano da revista *Propileus*, Goethe afirma:

Laocoonte, um pequeno artigo, que se coloca antes de todos os outros, foi escrito com o propósito de chamar a atenção para a intenção do artista que fez essa obra, de maneira mais precisa do que foi feito até hoje. (SK, p. 192)

Um pouco adiante, complementa:

Esse é, segundo a nossa convicção, o ponto de vista principal: o pai é ferido instantaneamente, o filho mais novo é extremamente sufocado e colocado em pânico, o mais velho poderia talvez ainda se salvar. A primeira coisa nos assusta, a segunda nos oprime com temor, e a terceira nos consola por meio da esperança. (SK, p. 193)

Segundo sua interpretação, a obra de arte do Laocoonte consegue um grande efeito porque foi exaustivamente estudada segundo a natureza, seja no que toca ao sofrimento físico, seja quanto à conveniência da situação, da escolha dos protagonistas, da ação e da resistência humana física dos que estão envolvidos na estátua. A perspectiva da natureza e a conseqüente exclusão do lado mi-

tológico ou temático-literário aproxima Goethe da interpretação que fez Heinse dessa obra de arte em seu romance *Ardinghello e as ilhas bem-aventuradas*, de 1787.³⁶

No entanto, se o olhar de Goethe num primeiro momento exclui o dado mitológico e literário da *Eneida* de Virgílio, ao dirigir-se para o aspecto natural, seu discurso sobre o grupo do Laocoonte traz de volta o literário, seja atentando para o momento dramático da cena, seja pela maneira poética de analisá-lo. E aqui emerge um tema caro a Goethe (e a Moritz), que se refere ao modo de como é possível criar e falar sobre uma obra de arte: transpor uma obra de arte plástica para a linguagem (o caso do crítico e julgador de arte) ou vice-versa (o caso do artista produtor que parte de um tema literário a ser plasmado) implica recorrer à poesia, sendo, portanto, o literário e o visual artístico sempre inseparáveis. É certo que:

[...] a arte é uma mediadora do indizível, de modo que parece ser uma tolice querer mediá-la novamente por palavras; todavia, enquanto nos esforçamos por fazê-lo, o entendimento encontra nisso muitos ganhos, que novamente se colocam também à favor da faculdade atuante. (Máxima n. 384, SK, p. 1006)³⁷

Todo o círculo artístico (criação, interpretação e fruição) encontra-se num processo de mediação do indizível, numa espécie de *série de mediações* ou de superações, nas quais se “realiza” (negativamente?) a própria essência inaudita da arte, em outras palavras, o simbólico.³⁸ É a esse círculo que Goethe, no fragmento *Sobre a interpretação de obras de arte*, de 1822, convida seus críticos a entrarem, quando o acusavam de ir muito longe em suas interpretações de obras de arte.

Assim como o artista tem de superar [*überbieten*] a natureza, a fim de aparecer somente como ela, assim o observador tem de superar as intenções do artista, para poder aproximar-se dele de algum modo, pois uma vez que o artista já expressou o indizível, como se pretende

expressá-lo ainda em uma outra linguagem, e na verdade em uma linguagem de palavras [*Wortsprache*]? (SK, p. 945)

Dessa maneira, embora Goethe se mova no mesmo terreno de Lessing e Winckelmann, sua interpretação é distinta da que foi feita por Lessing, que estava mais interessado nas conseqüências por assim dizer teóricas da obra do que na própria obra em si mesma. Além de “restringirem a arte” (carta de Goethe a Schiller, de 05/07/1797), Winckelmann e Lessing colocam-se no âmbito exterior da obra e perguntam como ela se relaciona com a escultura e a poesia.³⁹ Para Goethe, esse tipo de preocupação não é adequada, pois o assunto do Laocoonte é eminentemente plástico, tanto que na *Eneida* de Virgílio, onde o infortúnio envolvendo Laocoonte e seus filhos é descrito poeticamente, ele desempenharia um papel secundário, meramente retórico: trata-se de convencer visualmente os troianos de que sua terra natal foi efetivamente invadida por um cavalo feito de madeira.

Entretanto, embora o artista deva restringir-se ao objeto a ser configurado, isso não o impede de alçar vôo na direção do imaginário e ser guiado pela fantasia. Goethe, como poeta que era, lida sempre com a *écfrase*⁴⁰ ou a *relação entre as artes plásticas e a poesia*. No texto *Winckelmann e seu século*, referindo-se aos começos da formação de Winckelmann que, antes de se dedicar às artes plásticas, era um ávido leitor da poesia dos antigos, Goethe, pensando também em seu próprio percurso intelectual, afirma: “há entre esses âmbitos um abismo monstruoso e para transpô-lo apenas um talento particularmente dotado é capaz” (SK, p. 425). Para falar sobre obras de arte, Winckelmann “tem de ser poeta, pense ou não nisso, queira ou não” (SK, p. 441). Entretanto, é preciso distinguir essa relação segundo a medida correta, não confundir os gêneros e também não perder de vista a diferença entre produtor e crítico de arte, conforme é enfatizado no fim do ensaio *Sobre os objetos das artes plásticas*:

O artista plástico deve compor poeticamente [*dichten*], mas não poetizar [*poetisieren*], isto é, não fazer como o poeta que em suas elaborações deve propriamente ativar a imaginação, que na representação sensível deve também trabalhar para a imaginação.⁴¹

A pintura não pode aproximar-se demasiadamente da poesia [*Poesie*], não deve querer simplesmente pintar motivos poéticos, como houve pintores que se dedicaram a poemas de Goethe, por exemplo, “O pescador”, pintado por Hübner.⁴² Se há poesia [*Dichtung*] na pintura, ela tem de ser procurada na própria disposição e arranjo simbólicos das imagens produzidas pelo pintor, tal como se vê nos quadros do pintor holandês Jakob Ruysdael (1628/29-1682), três dos quais analisados por Goethe no breve ensaio *Ruysdael como poeta* [*Ruysdael als Dichter*]. O mesmo vale para a arquitetura, que faz bem em ser poética no modo como lida com a ilusão do espaço.⁴³

A *tarefa do artista* consiste, então, em orientar-se objetivamente em seu trabalho e em sua vida, donde também se revela o sentido último do classicismo de Goethe. “Fala-se sempre do estudo dos antigos; mas o que significa isso senão: oriente-se pelo mundo real e procure expressá-lo, pois era isso que os antigos também faziam, já que viviam.”⁴⁴ Com efeito, o tópico da *relação entre os antigos e os modernos* está presente por toda a reflexão de Goethe sobre a arte, funcionando como uma espécie de horizonte temático e conferindo densidade para as opções de escolha temática. Os modernos, como dizia Winckelmann, para alcançar novamente uma arte grandiosa, tem de se orientar pelos antigos, o que implica não fazer uma arte igual à dos antigos, mas proceder tal como eles, com os meios disponíveis no presente. No texto *Antigo e moderno*, porém, Goethe se empenha em afastar a idéia de que o clássico consiste simplesmente em seguir os antigos, indicando que o essencial é basear-se na tendência e no talento próprios, tal como fizeram os grandes mestres Rafael, Rubens etc., que foram gregos sem saber: “que cada um seja a seu modo grego, mas que ele o seja” (SK, p. 846). Para chegar a isso, o artista moderno tem de se empenhar para alcançar aquela

disposição dos antigos, que “se sentem confortáveis no interior dos limites graciosos do belo mundo” (SK, p. 417), e evitar o hábito dos modernos de, em quase toda consideração, se lançarem ao infinito e, no ato da realização, empregarem capacidades isoladas, ao contrário dos antigos que unem várias capacidades para realizar algo único, onde “o sentimento, a consideração não estavam despedaçados, ainda não havia acontecido a cisão na força humana sã” (SK, p. 418).

O grande artista atual será precisamente aquele que consegue lidar com essa adversidade própria de seu tempo, tal como o fez Goethe, segundo a caracterização que Schiller deu acerca de seu talento na famosa carta de 23 de agosto de 1794.⁴⁵ É preciso ser capaz de lutar contra a própria tendência e se exercitar no que é imediatamente estranho. Foi essa a mensagem que Goethe procurou transmitir ao poeta improvisador Wolff: “ele é um talento decidido, disso não há dúvida, mas ele sofre da doença universal da época atual, da subjetividade, e eu pretendia curá-lo disso”.⁴⁶ Para tanto, Goethe lança um desafio a Wolff, que improvise relatando a sua viagem de Hamburgo a Weimar. Mas o jovem não descreve o seu retorno de Hamburgo, apenas o sentimento deste retorno, ou seja, não se atém ao objeto, e sim se derrama em sua subjetividade. O verdadeiro artista, ao contrário, necessita de uma ampla formação: tem de ter espírito, ingenuidade e sensibilidade, como se verifica em Mozart, Leonardo da Vinci e Corregio.⁴⁷ A obra de arte alcançará uma consumação se o artista dedicar todo o seu ser à obra, para além de uma atividade somente reflexiva que lida com o objeto de maneira utilitária e finalista num sentido estrito:

O artista repousa sobre o objeto, ele se associa com ele no amor, comunica a ele o melhor de seu espírito, de seu coração e novamente o produz. Na ação da produção o tempo não é levado em consideração, porque o amor constitui a obra. Qual é o amante que percebe o tempo passar na proximidade do objeto amado? Que artista autêntico sabe algo do tempo quando está trabalhando? (SK, p. 252)

Há, portanto, um *percurso a ser trilhado pelo artista* nesta orientação pelo objeto artístico, o que é sugerido por Goethe num de seus ensaios mais conhecidos sobre a arte: o *Imitação simples da natureza, maneira e estilo*. Aqui temos, por assim dizer, esboçada certa *fenomenologia da produção artística*, na qual se distinguem três estágios: primeiramente coloca-se a imitação simples da natureza, a seguir o artista cria um modo subjetivo próprio de produzir, a maneira para, por fim, chegar ao estágio supremo da produção artística, que se dá com a aquisição do estilo, que reúne o objetivo e o subjetivo.⁴⁸ O processo artístico implica, pois, um caminho de idas e vindas constantes, tanto no plano individual da subjetividade criadora quanto no plano histórico da relação entre os antigos e os modernos. Somente assim, a arte do presente alcançará novamente a grandeza que tinha em outros tempos.



Por fim, uma nota sobre a tradução.⁴⁹ A edição alemã utilizada é a *Schriften zur Kunst*, organizada por Ernst Beutler (Zürich/Stuttgart: Artemis, 1965, 2. ed.). Além disso, foram consultadas a tradução francesa *Écrits sur l'art*, introdução de Tzvetan Todorov, tradução e notas de Jean-Marie Schaeffer (Paris: Flammarion, 1996) e a espanhola *Escritos de arte*, tradução de Miguel Salmerón (Madrid: Editorial Síntesis, 1999), as quais foram muito úteis, inclusive pelas sugestões de notas e pela escolha dos textos a serem traduzidos.

Para a elaboração da introdução e a pesquisa das notas contamos com o apoio do Daad, o Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico, a quem gostaríamos de agradecer pela bolsa que permitiu um estágio de dois meses em Weimar (entre outubro e dezembro de 2003). Igualmente gostaríamos de agradecer à *Stiftung Weimarer Klassik* de Weimar que, além de permitir e orientar visitas ao Goethe Nationalmuseum, à Casa de Goethe, ao Museu do Castelo e à Casa de Schiller, ainda colocou à dispo-

sição o rico acervo bibliográfico da Biblioteca Ana Amália, que um dia já foi dirigida pelo próprio Goethe.

Encerrando, resta informar que em todos os ensaios a primeira nota de rodapé indica o título original (em alemão) do ensaio que se segue.

- 1 GOETHE. *O colecionador e seus amigos*. In: BEUTLER, Ernst (Org.). *Schriften zur Kunst* [doravante SK]. 2. ed. Zürich/Stuttgart: Artemis, 1965, p. 294.
- 2 Parte II, livro 6. In: STAFF, Paul (Org.). *Goethes Werke* [doravante GW]. Berlin/Darmstadt: Deutsche Buchgemeinschaft, 1956, p. 181. “A objetividade de minha poesia devo a uma grande atenção e exercício do olhar”, *Conversas com Eckermann de 20/4/1825*. In: BEUTLER, Ernest (Org.). *Gespräche mit Eckermann* [doravante GE]. 3. ed. Zürich: Artemis, 1976, p. 154. O jovem poeta Johann Peter Eckermann (1792-1854) tornou-se colaborador de Goethe a partir de 1823. *As conversas com Goethe nos últimos anos de sua vida* (1836, I e II/1848, III) é uma obra autorizada por Goethe para ser publicada depois de sua morte, baseada em anotações, diários, cartas e recordações de Eckermann. Sobre o ambiente de crise, marcado por um desligamento da arte da base religiosa e pela aproximação da fundamentação filosófica, no qual se instaura em meados do século XVIII a procura de Goethe pela arte, cf. o ensaio de Herbert von Einem: *A filosofia da arte de Goethe. Beiträge zu Goethes Kunstauauffassung*. Hamburg: Schröder, 1956, ipp. 85-90.
- 3 “Assim, minha tendência prática pelas artes plásticas era falsa, pois eu não possuía um talento natural para ela e não podia desenvolvê-lo a partir de mim mesmo. Eu tinha uma certa inclinação pela paisagem e, por isso, meus começos eram cheios de esperança. A viagem à Itália destruiu esse prazer prático, uma perspectiva mais ampla colocou-se em seu lugar, a capacidade graciosa perdeu-se, e uma vez que um talento artístico não se podia desenvolver nem técnica nem esteticamente, assim meu esforço não deu em nada” (GE, 20/04/1825, p. 153).
- 4 Organizadas por Gerhard Flemmel em uma publicação com ilustrações em dez volumes, contendo cada volume mais ou menos 300 desenhos: *Corpus der Goethezeichnungen. Goethes Sammlungen zur Kunst, Literatur und Naturwissenschaft*. Leipzig: Seemann, 1958-1979.
- 5 Erwin von Steinbach (em torno de 1240-1318), um dos mestres de obra da catedral de Estrasburgo.
- 6 Johann Georg Sulzer (1720-1779), filósofo moral e esteta da *Aufklärung* (versão alemã do Iluminismo). Goethe critica principalmente a máxima de Sulzer, defendida por ele na obra *Teoria geral das belas-artes* (1771-1774), de que a finalidade da arte consiste no aperfeiçoamento moral e o artista deve aspirar por efeitos morais.
- 7 Cf. sobre isso o texto *Antigo e moderno*, de 1818, no qual se sustenta certa dialética entre o talento e a tradição, condicionados reciprocamente.

- 8 Goethe leu em janeiro de 1798 a obra de Schelling *Idéias sobre uma filosofia da natureza* (1797), que constitui o ponto de partida para o intercâmbio de idéias entre ambos.
- 9 Karl Philipp Moritz (1756-1793), esteta e escritor, professor de arqueologia na Academia de Artes Plásticas de Berlim, cuja obra *Sobre a imitação formadora do belo* (1788) foi resenhada por Goethe para a revista *Teutscher Merkur*, em julho de 1789. Moritz, entretanto, tornou-se conhecido na literatura alemã por seu romance psicológico *Anton Reiser* (1785-1790).
- 10 Goethe conheceu Johann Heinrich Meyer (1760-1832) na Itália em 1786 e o trouxe para Weimar em 1791. O periódico *Propileus*, onde foram publicados os principais textos estéticos de Goethe, foi criado em 1798 e durou até 1800. Os *Prêmios para artistas plásticos* [os *Preisaufgaben*] foram instituídos entre 1799 e 1805 pelos chamados amigos da arte de Weimar (Goethe, Schiller, Meyer, Fernow).
- 11 Um documento importante sobre isso constitui a coletânea de ensaios, com inúmeras ilustrações, em que se procura compreender a visão de Goethe no universo artístico da época, intitulada *Goethe und die Kunst*, editada por Sabine Schulze, Ostfildern, Hatje, 1994.
- 12 Cf. sk, p. 455. Caspar David Friedrich (1774-1840), pintor romântico, enviou para a exposição de 1805 duas paisagens em sépia: “Peregrinação ao pôr-do-sol” e “Noite de outono no mar”, que receberam o segundo lugar.
- 13 Jacques Louis David (1748-1805), pintor histórico e de retratos do classicismo francês, de quem Goethe, porém, apenas conhecia quadros em reproduções, por exemplo, do “Juramento dos Horácios” (1784). Joshua Reynolds (1723-1792), pintor de retratos, tornou-se em 1768 o primeiro presidente da recém-fundada Royal Academy, na qual proferiu palestras que resultaram nos *Discursos sobre arte*, marcados por certo classicismo tardio.
- 14 No contexto desta introdução somente é possível indicar a questão do “clássico” em Goethe, que possui afinidades, por exemplo, com a exigência de uma nova mitologia (colocada tanto pelo romantismo quanto pelo mais antigo sistema do idealismo alemão, de Schelling, Hegel e Hölderlin), com o problema do absoluto, da liberdade, da natureza e com a nova configuração da totalidade e unidade do saber, a partir do advento da crítica da razão de Kant.
- 15 Cf. sobre isso EINEM, Herbert von. *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik*: 1760 bis 1840. München: Beck, 1978.
- 16 Trata-se de pintores que atuaram em Colônia no fim da Idade Média, por exemplo, Wilhelm von Köln, do século XIII e Stefan Lochner (1400-1451).
- 17 Diante disso, a tese de Walter Benjamin de que “Goethe nega a possibilidade da crítica como um momento essencial da obra de arte” — pois estaria mais preocupado com o ideal da arte (como forma acabada) do que com a idéia de arte, desconsiderando, assim, a obra de arte particular e privilegiando a *Urbild*, a imagem originária (natureza igual às obras gregas modelares) — não é inteiramente justa (cf. a parte final: “A teoria da arte do primeiro romantismo e Goethe”, do livro *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Em *Abhandlungen/Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 109-10, Band 1, 1). De fato, a noção de crítica de arte em Goethe não é a do romantismo, decorrente de uma emancipação da subjetividade e inerente à própria obra, a qual sempre está inacabada e é passível

de reflexão. Ao contrário, ela remonta a uma tradição que vem de meados do século XVIII (de Lessing, Winckelmann e Diderot), se refere à questão do técnico na arte e é problematizada por Moritz, em seus escritos sobre a teoria da arte da década de 1780: *Sobre o conceito do em si mesmo acabado e A marca do belo: em que medida as obras de arte podem ser descritas?* (GÜNTHER, Horst. *Werke*. 2. ed. Frankfurt am Main: Insel, 1993, Band 2).

- 18 Johann Christian Friedrich August Heinroth (1773-1843), professor de psiquiatria e antropologia em Leipzig. Em seu *Manual de antropologia* (1822) ele define o método de Goethe na observação da natureza por meio do conceito de “pensamento objetivo” [*gegen-ständliches Denken*].
- 19 *Vermischte Schriften*, GW, pp. 643-44.
- 20 GW, p. 641. Goethe certamente se refere aqui ao modo como Kant analisa a atividade do juízo reflexionante [*reflektierende Urteilkraft*] que, possuindo uma finalidade livre, na arte e na natureza, parte do particular para o universal, o que significa precisamente refletir. Cf. sobre isso a máxima 199: “o particular está submetido eternamente ao universal. O universal tem de acomodar-se eternamente ao particular” (*Máximas e reflexões*. Trad. Afonso Teixeira da Mota. 4. ed. Lisboa: Guimarães, 2001, p. 55).
- 21 GW, p. 641. Nas *Conversas com Eckermann*, Goethe considera Kant o principal representante da filosofia de seu tempo, que “teve a influência mais duradoura sobre a cultura alemã” (de 11/04/1827, GE, p. 248).
- 22 “Quem atualmente quiser escrever sobre arte ou mesmo discutir sobre ela, deveria ter alguma noção do que a filosofia realizou e continua a realizar em nossos dias” (reflexão n. 1.064, SK, p. 331).
- 23 Cf. em Aristóteles a *Física*, livro 11: “a arte imita a natureza” [*téchne mimeitai ten physis*], 194a, 22. Na tradução brasileira de Lucas Angioni: “a técnica imita a natureza” (Cadernos de tradução, n. 1, IFCH/Unicamp, 2002, p. 65). O modo de pensar de Goethe opera particularmente segundo o capítulo 8 do livro 11 da *Física*, filtrado pela filosofia de Kant, no sentido de um paralelismo, que é ao mesmo tempo interferência recíproca ou cruzamento, entre a finalidade da natureza e a finalidade da arte/técnica: “Se casa se contasse entre aquilo que por natureza vem a ser, viria a ser do mesmo modo tal como agora vem a ser pela técnica; por outro lado, se as coisas que são por natureza vierem a ser não apenas por natureza, mas também por técnica, é plausível que venham a ser do mesmo modo por natureza. Portanto, uma coisa é em vista de outra coisa. Em geral, a técnica perfaz algumas coisas — aquelas que a natureza é incapaz de elaborar — e imita outras” (idem, 199a, 13-18, p. 93).
- 24 SK, p. 217. Cf. a reflexão 1.076: “Aquilo que aparece às pessoas não instruídas como natureza na obra de arte não é a natureza — isto é, algo exterior —, mas sim o ser humano — natureza interior” (*Máximas e reflexões*, cit., p. 209).
- 25 GE, p. 623. Cf. sobre isso as passagens das *Máximas e reflexões*, n. 633-641, em que Goethe traduz Plotino e reivindica uma identidade entre forma e conteúdo, entre o ideal e o sensível. Particularmente no n. 640 afirma-se: “as artes não imitam diretamente o que se vê com os olhos, mas se voltam para aquela razão da qual procede a natureza e segundo a qual ela atua” (idem, p. 141).
- 26 SK, pp. 180-81. O termo *verossimilhança*, conjugado ao termo necessidade, foi introduzido no discurso artístico pela *Poética* (cap. xv) de Aristóteles, significando que as

palavras e os atos de uma personagem devem justificar-se por si mesmas, bem como o encadeamento de cenas e episódios, para que possam ser críveis e coerentes, o que não significa necessariamente que tenham de ser verdadeiros, no sentido de resultarem de uma cópia fiel da realidade. A verossimilhança e a necessidade referem-se à estrutura do mito e não devem ser confundidas com o conceito de imitação, que é o tema principal da *Poética* de Aristóteles.

- 27 *O ensaio sobre a pintura de Diderot*, SK, p. 210. “Na medida em que o homem está colocado no topo da natureza, ele novamente se vê a si mesmo como uma natureza inteira [...]. Deus se tornou homem para elevar o homem a Deus” (*Winckelmann e seu século*, SK, p. 422).
- 28 *Sobre o Laocoonte*, SK, p. 162. A imitação da natureza que, segundo o texto *Imitação simples da natureza, maneira e estilo*, é o primeiro estágio que deve percorrer o jovem artista, passa pela imitação dos grandes mestres. Isso podemos verificar em várias reflexões de Goethe (particularmente as de n. 448-458; 1082) e em seu ensaios, como o parecer ao jovem pintor Jagemann. A formação do artista depende mais do aprendizado do que da natureza (cf. SK, p. 738).
- 29 NS, p. 65. No âmbito dos escritos sobre arte, um texto que trata exclusivamente do objeto artístico, intitulado *Sobre os objetos das artes plásticas*, inicia da seguinte maneira: “Exigimos das artes plásticas representações [*Darstellungen*] nítidas, claras, determinadas. Se elas são possíveis até o mais alto grau de execução, depende muito do objeto e é, portanto, de suma importância o que o artista escolhe como objeto e quais os que se sente inclinado a tratar” (SK, p. 122). Nessa direção, o ensaio *O estímulo na arte plástica* se dedica ao motivo da serpente na arte, segundo as diversas possibilidades e situações de configurá-la.
- 30 Cf. a carta de Goethe a Meyer de 15/09/1796; de Goethe a Schiller de 30/08/1797: “nós, modernos, todos sofremos [...] quanto à escolha do objeto” e a resposta de Schiller a Goethe de 15/09/1797, em que afirma a necessidade de uma absoluta “determinidade” do objeto (*Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Richard Müller-Freienfels (Org.). Berlin: Wegweiser, 1924). Sobre a importância do objeto na arte, cf. *Máximas e reflexões*, cit., p. 276.
- 31 Cf. o texto em que Goethe trata do nascimento do projeto da doutrina das cores: *Zur Farbenlehre. Konfession des Verfassers*. In: *Schriften zur Naturwissenschaft*, GW, pp. 1236-7.
- 32 *Conversas com Eckermann*, de 18/04/1827, GE, p. 617. Sobre a beleza, cf. a reflexão n. 256: “a beleza nunca pode tornar-se clara acerca de si mesma” (idem, p. 63). No poema “*Die Freuden*” (As alegrias) do *Leipziger Liederbuch (Gedichte I. 2.* ed. Ernst Beutler (Org.). Zürich: Artemis, 1965, p. 45; citado por Cassirer na *Filosofia do iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral, Ed. da Unicamp, 1997, pp. 448-9) Goethe indica a necessidade de, nos assuntos artísticos e naturais, conservar-se sempre a totalidade do fenômeno diante da vista. Se a libélula é dissecada no laboratório, ela perde tanto sua beleza quanto deixa de ser viva. Isso indica que, para Goethe, a estética como reflexão sobre a arte não pode partir de generalidades, e sim precisa voltar-se ao objeto plasmado.
- 33 *Conversas com Eckermann*, 10/04/1829, GE, p. 355. Claude Lorrain, na verdade Claude Gellée (1600-1682), é, ao lado de Poussin, o principal representante da pintura de

paisagens idílicas, tido por Goethe como o modelo ideal do gênero, talvez porque sempre tenha identificado a Itália com a Arcádia. Cf. *Viagem à Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 275.

- 34 O grupo de mármore do Laocoonte, formado por Laocoonte e seu dois filhos sendo atacados por duas serpentes, data provavelmente do século 1 a.C. e foi esculpido em conjunto por Hagesandro, Atenodoros e Polidoros. Louvado desde antigamente como uma “obra que se sobrepõe a todas as outras da pintura e da escultura” (*opus omnibus et picturae et statuariae artis preferendum*), segundo a *História natural* (xxxvi, 37) de Plínio, ele somente foi redescoberto na época moderna em Roma no dia 14 de janeiro de 1506, na presença de Michelangelo. O *Apolo de Belvedere* foi esculpido provavelmente por Leocares em 330/320 a.C. (no Museu do Vaticano encontra-se uma cópia de mármore da época romana); desde Winckelmann essa obra é considerada o supremo ideal da arte dentre todas as obras da Antiguidade. O grupo dos gêmeos Castor e Polux, os Dióscuros, representam os filhos de Leda, conhecidos como domadores de cavalos e lutadores; existem estátuas deles no Capitólio de Roma.
- 35 *Memórias: poesia e verdade*. Trad. Leonel Vallandro. 2. ed. Brasília: Editora da UnB, 1986, 2 v., v. II, p. 38.
- 36 Johann Jacob Wilhelm Heinse (1746-1803); *Ardinghello und die glückseligen Inseln*. Stuttgart: Reclam, 1975, pp. 236-41. Essa leitura é defendida por Ernst Osterkamp, *Le Laocoon à l'époque préromantique et romantique en Allemagne. Revue Germanique Internationale*. Paris: PUF, 19/2003.
- 37 “A verdadeira mediadora é a arte. Falar sobre a arte significa querer mediar a mediadora e, todavia, segue-se disso tanta coisa deliciosa para nós” (máxima n. 413, SK, p. 886).
- 38 “O simbólico transforma o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, de tal modo que na imagem a idéia permanece sempre infinitamente atuante e inacessível, mesmo que seja exprimida em todas as línguas” (máxima de n. 1.113, trad. port.).
- 39 Aqui podemos apenas apontar para a controvérsia iniciada com a interpretação que Winckelmann e Lessing fizeram do Laocoonte, presente na obra do primeiro, as *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* [*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*] (1755) e particularmente na parte xvi da obra do segundo, o *Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia* [*Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*] (1766). No caso de Goethe, importa acrescentar que ele deixa de lado a polêmica da adequação ou não do assunto à poesia ou à escultura, para se concentrar na estrutura plástica da obra. Aqui podemos ainda notar ecos da obra de Herder, a *Plástica* (1770), que sustenta a superioridade das artes plásticas sobre a poesia.
- 40 Do grego *ekphrasis*: “descrição”. A *ekphrasis* remonta ao conceito de progymnasma, termo do ensino de retórica nos antigos que significa os exercícios de paráfrase e de desenvolvimento de temas previamente dados, visando à ampliação da capacidade expressiva.
- 41 SK, p. 125; o artista autêntico sabe reconhecer e isolar os limites de seu âmbito de trabalho, SK, p. 149.

- 42 Cf. *Conversa com Eckermann*, GE, p. 154: “o poeta não deve querer ser pintor” e também o texto sobre Polignoto, SK, p. 390.
- 43 Cf. o texto sobre arquitetura de 1795, em que Goethe se apóia numa tradição italiana, retomando, de certo modo, concepções lançadas por Brunelleschi na construção da cúpula da catedral de Florença que, segundo Pierre Francastel, inaugura “uma nova concepção estética do espaço” (*Pintura e sociedade*. Trad. Êlcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 9).
- 44 *Conversas com Eckermann*, do dia 29/01/1826, GE, p. 172. Nessa mesma conversa com Eckermann trata-se também dos *modernos*, tidos como o oposto dos *antigos*, já que possuem a doença da subjetividade. “Clássico é o que é são, romântico o que é doente” assevera a máxima de n. 1.031 (cf. trad. port., p. 201). O tema do material da arte, em associação com a arte antiga, está presente no texto *Material da arte plástica*.
- 45 “Já que o senhor nasceu alemão, já que o seu espírito grego veio à existência como criatura nórdica, assim não lhe restou alternativa senão tornar-se artista do norte ou que a sua imaginação, com o auxílio da força do pensamento, substituísse aquilo que a privou a realidade e, por assim dizer, desse à luz uma Grécia, de dentro para fora e por um caminho racional” (*Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Richard Müller-Freienfels (Org.). Berlin: Wegweiser, 1924, p. 7).
- 46 *Conversas com Eckermann* de 29/01/1826, GE, p. 170. Oscar Ludwig Bernhard Wolff (1799-1851), professor em Hamburgo, conhecedor de várias línguas, escritor e improvisador, visitou Goethe em 1826 e estabeleceu-se em meados do mesmo ano na cidade de Weimar como professor de línguas modernas para o ginásio. Em 1829 tornou-se professor de história da literatura em Jena.
- 47 O exemplo para tanto é um quadro de Corregio considerado primoroso por Goethe, no qual o menino Jesus fica indeciso entre uma pêra e o seio de Maria (13/12/1826, GE, p. 187); esse quadro também é mencionado por Goethe na *Viagem à Itália*. As dificuldades que o artista enfrenta na cultura moderna carregada de significações é tema ainda da conversa de 15/04/1829. Na época moderna é muito raro o artista ser capaz de penetrar tanto a profundidade do objeto quanto a profundidade de seu próprio ânimo (SK, p. 141). A relação do gênio com a sua época e tempo é assunto das máximas 1007–1010.
- 48 Esse ponto dos níveis a serem percorridos pelo artista também se mostra nas *Máximas e reflexões*, particularmente sobre a ingenuidade e o humor (n. 58-66); além disso, no conceito de estilo comentado no *Ensaio sobre a pintura de Diderot* e na oitava carta de *O colecionador e seus amigos* há uma estruturação dos tipos de artistas: o imitador, o que imagina, o que caracteriza, o que pratica o estilo ondulado etc. (cf. p. 315 ss.). São caracterizações que se interpenetram e definem o artista consumado (cf. p. 319), assim como no ensaio *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* não se trata de pensar que o artista perfeito é o que tem estilo, mas o que percorreu todos os estágios da arte e possui nele mesmo introjetados esses estágios.
- 49 “Os tradutores podem ser comparados a alcoviteiros diligentes que nos exaltam uma bela mulher semivelada como altamente digna de amor, excitando em nós o irreprimível desejo de experimentar o original” (máxima n. 299). Se essa tradução tiver pelo menos se aproximado do tradutor ideal de Goethe, damo-nos por satisfeitos.

sobre a arquitetura alemã¹ (1772)

d. m. ervini a steinbach — 1773²

Quando eu andava ao redor de seu túmulo, nobre Erwin, procurava a sua lápide, que me indicasse: *Anno Domini 1318. xvi. Kal. Febr. Obbit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis*,³ não a encontrei e nenhum de seus conterrâneos mas podia indicá-la, para que a minha adoração voltada a você pudesse fluir em sua morada sagrada. Minha alma ficou então profundamente deprimida e meu coração, mais jovem, caloroso e inocente, mas melhor do que agora, prometeu-lhe, para quando eu chegasse ao gozo tranqüilo de minhas posses, um monumento de mármore ou de pedra, de acordo com as minhas possibilidades.

Mas para que você precisa de um monumento! Pois você já construiu um magnificamente, mesmo que não interesse o seu nome para as formigas que caminham ao redor dele. Seu destino é o mesmo daquele arquiteto que empilhou montanhas até o céu.

A poucos foi dado conceber uma idéia babélica na alma, inteira, grande e necessariamente bela até os mínimos detalhes, como árvores de Deus. A poucos foi dado encontrar milhares de mãos generosas, cavar em um solo de pedra, construir magicamente al-

turas escarpadas e então, morrendo, ouvir seus filhos dizerem: “eu fico convosco, nas obras de meu espírito, concluíam nas nuvens o que foi iniciado”.

Para que você precisa de um monumento! E feito por mim! Quando o povaréu exprime nomes sagrados, trata-se de superstição ou de blasfêmia. As pessoas de gosto fraco sempre ficarão atordoadas diante de seu colosso e almas inteiras irão reconhecer você sem intérprete.

Excelente homem, antes que eu lance novamente meu pequeno e remendado barco ao oceano, provavelmente antes na direção da morte do que da fortuna, veja como inscrevo, nesse bosque onde verdejam ao redor os nomes de meus amados,⁴ o seu em uma faixa que se eleva esbelta, tal como uma de suas torres, e penduro em suas quatro pontas esse lenço com dádivas. Esse lenço não é muito diferente daquele manto que foi enviado das nuvens ao santo apóstolo, cheio de animais puros e impuros,⁵ de flores, botões, folhas, também de erva e musgo seco e de cogumelos colhidos durante a noite. Tudo isso eu recolhi em meu passeio por regiões insignificantes, colecionando friamente para o meu passatempo de botânica e, por fim, a fim de lhe dedicar com honra à decomposição.

O italiano afirma: é um gosto pequeno e logo vai passar! Criançice, balbucia o francês e se apressa triunfante na direção de sua dose *à la greque*.⁶ O que vocês fizeram para que tenham direito de desprezá-lo?

O gênio dos antigos não se levantou de sua cova e prendeu o seu gênio, latino! Você rasteja mendigando relações junto aos restos poderosos, remenda palacetes de verão das ruínas sagradas e se considera o guardião dos segredos artísticos, porque sabe prestar contas em polegadas e linhas dos edifícios gigantescos. Se você tivesse mais sentido do que medido, o espírito das massas teria se apossado de você, as quais você admira, você não teria apenas imitado porque foram eles que o fizeram e porque é belo. Você teria criado os seus planos necessária e verdadeiramente e a beleza viva jorraria plástica a partir deles.

Assim você simulou uma aparência de verdade e beleza para as suas carências. O efeito esplêndido das colunas atingiu-lhe, você queria também empregá-las e as emparedou, também queria uma série de colunas e cercou o átrio da Igreja de São Pedro com corredores de mármore, que não levam a lugar algum, de modo que a mãe natureza, que despreza e detesta o inconveniente e o desnecessário, impeliu seu povo a prostituir sua magnificência em cloacas públicas, de tal modo que vocês desviam o olhar e fecham o nariz diante do milagre do mundo.⁷

Tudo isso segue o seu curso: o capricho do artista serve à teimosia do rico; o cronista de viagens pasma e os nossos belos espíritos, chamados filósofos, torneiam princípios e histórias da arte até os nossos dias, a partir de lendas protoplásticas, e o gênio mau mata homens autênticos no átrio dos segredos.

Mais prejudiciais ao gênio do que exemplos são os princípios. Antes dele alguns homens isolados podem ter elaborado partes isoladas, mas ele é o primeiro de cuja alma surgem as partes fusionadas em um único todo eterno. A escola e o princípio, porém, prendem toda a força do conhecimento e da atividade. Mas o que você pretende, ó novo francês conhecedor filosofante, quando você diz que o primeiro homem de sentimento juntou por necessidade quatro troncos, amarrou quatro varas sobre eles e os cobriu com galhos e musgo?⁸ Disso você deduz o que é apropriado para as nossas necessidades de hoje, como se quisesse governar a sua nova Babilônia⁹ com um sentido ingênuo, doméstico e patriarcal.

E ainda por cima é falso que a sua cabana é a primeira que foi concebida no mundo. À frente duas varas que se cruzam no topo, duas atrás e mais uma que atravessa como cumeeira é e permanece, como você pode reconhecer todos os dias nos campos e nas vinhas, uma invenção muito mais primeva, da qual você nem sequer poderia abstrair um princípio para as suas pocilgas.

Assim, nenhuma de suas conclusões será capaz de se elevar à região da verdade, elas pairam todas na atmosfera de seus sistemas.

Você quer e ensina o que nós devemos precisar, porque o que nós precisamos não se deixa justificar segundo os seus princípios.

A coluna toma o seu coração e em outras regiões do mundo você seria profeta. Você afirma: “A coluna é a primeira parte, a essencial do edifício e a mais bela. Que elegância sublime da forma, que grandeza múltipla pura quando estão enfileiradas!”¹⁰ Entretanto, evitem empregá-las inadequadamente! Sua natureza é a de ficarem livres. Pobre do infeliz que soldou sua forma esbelta a muros maciços!

E, todavia, parece-me, querido Abade, que a retomada frequente dessa inabilidade do muro de colunas e o fato de que os modernos cobriram com argamassa inclusive os intercolúnios dos templos antigos poderia ter dado a você algo a pensar. Se o seu ouvido não fosse surdo para a verdade, essas pedras poderiam tê-la revelado a você.

De modo algum a coluna é uma parte integrante de nossas moradias; ela antes contradiz a essência de todos os nossos edifícios. Nossas casas não surgiram a partir de quatro colunas em quatro cantos, elas nascem a partir de quatro paredes em quatro partes que, em vez de serem todas colunas, excluem todas as colunas e, onde vocês as remendam, elas são um excesso que incomoda. O mesmo se aplica aos nossos palácios e igrejas, excluindo alguns poucos casos, aos quais não preciso atentar.

Vossos edifícios representam-vos, portanto, superfícies que, quanto mais se estendem, quanto mais audaciosamente crescem aos céus, tanto mais têm de reprimir a alma com uma monotonia insuportável! Mas, ainda bem que o gênio que inspira Erwin von Steinbach vem ao nosso auxílio:

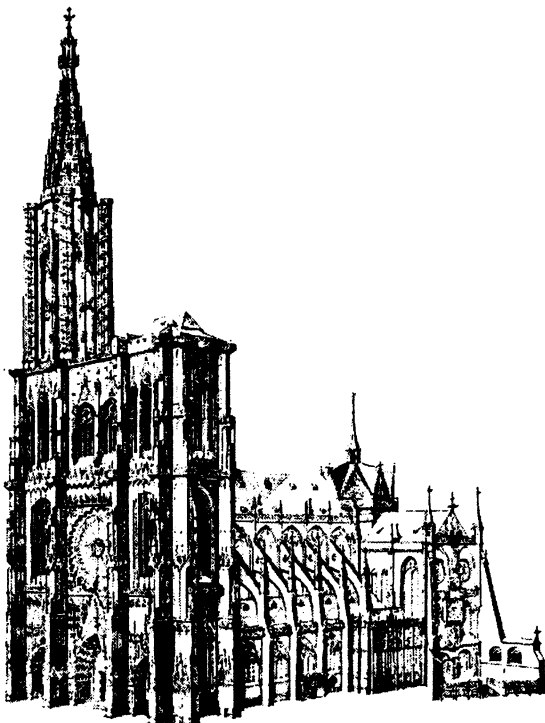
[...] multiplique o enorme muro que você deve conduzir ao céu, que ele se leve tal como uma árvore de Deus muito grande, amplamente espalhada que, com milhares de galhos, milhões de ramos e folhas como a areia do mar, anuncia a magnificência do Senhor, seu mestre, para toda a região ao redor.

Quando fui pela primeira vez à catedral, eu tinha a cabeça cheia de conhecimentos gerais do bom gosto. Eu louvei a harmonia das massas e a pureza das formas por ouvir falar, era um inimigo declarado das arbitrariedades confusas dos adornos góticos. Sob a rubrica “gótico”, semelhante a um verbete de um dicionário, juntei todos os mal-entendidos sinonímicos, termos como indeterminado, desordenado, inatural, agregado, remendado, sobrecarregado, que sempre vinham à minha cabeça. Nada mais sensato do que um povo que designa todo o mundo estranho de bárbaro, que chama tudo que não cabe em seu sistema de gótico, desde os bonecos e figuras torneadas com que os nossos cidadãos honrados adornam as suas casas até os sérios restos da arquitetura alemã mais antiga, sobre a qual, por causa de alguns rabiscos aventureiros, afinei com o coro geral: “Totalmente esmagada pelo adorno!” Assim, ao prosseguir meu caminho, fiquei apavorado diante da visão de um monstro disforme e encrespado.

Mas, com que sentimento inesperado fui surpreendido pela visão quando cheguei diante dela! Uma impressão total e grandiosa preencheu a minha alma, impressão que eu certamente pude saborear e desfrutar, mas não conhecer e esclarecer, porque consistia em milhares de particularidades harmoniosas entre si. Dizem que é assim a alegria do céu; e quantas vezes eu voltei para desfrutar essa alegria celestial e terrena, para abranger o espírito gigantesco de nossos irmãos mais velhos em suas obras. Quantas vezes eu retornei para contemplar a sua dignidade e magnificência de todos os lados, de todas as distâncias, em cada luz do dia. É difícil para o espírito humano quando a obra de seu irmão é tão sublime que ele apenas deve se ajoelhar e adorar. Quantas vezes o crepúsculo aliviou com repouso amigável meus olhos fatigados pela visão investigadora, quando por meio dela as incontáveis partes se fundiam em massas inteiras. Essas estavam então diante de minha alma, simples e grandiosas, e minha força se desdobrava

deliciada para ao mesmo tempo desfrutar e conhecer. Então se me revelava, em silenciosos pressentimentos, o gênio do grande mestre construtor. O que você admira? Sussurrou ele para mim. Todas essas massas eram necessárias e você não as vê em todas as igrejas mais antigas de minha cidade? Eu apenas elevei a uma relação concordante as suas grandezas arbitrárias. É o que ocorre com a porta principal, que domina as duas menores dos dois lados, acima da qual se abre o amplo círculo da janela que responde à nave da igreja e, de outro modo, era apenas uma abertura de luz, o mesmo se refere à altura das janelas menores exigida acima do campanário — tudo isso era necessário e eu o plasmei belamente. Mas, ó, quando pairo sobre as aberturas sublimes e sombrias aqui ao lado, que parecem estar vazias e inúteis! Em suas formas audaciosas e esbeltas escondi as forças misteriosas que deveriam erguer aquelas duas torres altas no ar, das quais apenas uma está aí triste, sem o ornamento principal de cinco pontas que lhe destinei, para que as províncias circundantes prestassem homenagem a ela e ao seu irmão real. E, assim, ele se separou de mim e eu afundei numa tristeza compassiva, até os pássaros da manhã, que moram em suas milhares de aberturas, se dirigirem ao sol, jubilosos, despertando-me do sono. Com que frescor ele brilhava para mim no esplendor do aroma matinal, com que alegria pude estender os meus braços a ele, contemplar as grandes massas harmoniosas, vivificadas em incontáveis partes menores: como em obras da eterna natureza, tudo é forma até o mínimo filete e tudo tendo uma finalidade para o todo. Como o edifício colossal se ergue leve no ar; como o todo é perfurado e mesmo assim para a eternidade! Agradeço à sua aula, gênio, que eu não mais entonteça em suas profundidades, que em minha alma se assente uma gota do repouso extático do espírito, que pode olhar para dentro de uma tal criação e, semelhante a Deus, dizer: “é bom!”





J. Achard. A catedral de Strasburgo

E não deveria eu ficar encolerizado, santo Erwin, quando o erudito alemão da arte desconhece o seu mérito, por ouvir vizinhos invejosos, e diminui a sua obra com a palavra gótico, que ele não compreende? Ele deveria agradecer a Deus por poder enunciar em altos brados: “Isso é arquitetura alemã, da qual o italiano não pode gabar-se e muito menos o francês.” E se não quer conceder a você¹² mesmo esse mérito, prove-nos que os góticos realmente construíram assim, no que irá encontrar certas dificuldades. E, bem no fim, quando não provar que um Homero já existiu antes de Homero, então teremos prazer em deixar-lhe a história de pequenas tentativas logradas ou malogradas e aproximar-nos-emos

em adoração diante da obra do mestre que, pela primeira vez, reuniu em um todo vivo os elementos dispersos. E você, meu querido irmão no espírito da pesquisa pela verdade e pela beleza, feche o seu ouvido a toda verborragia sobre a arte plástica, venha, desfrute e olhe. Evita profanar o nome de seu mais nobre artista e apresse-se para contemplar a sua excelente obra. Se ela lhe causa uma impressão repulsiva ou nenhuma, então adeus, atrela o seu cavalo e prossegue até Paris!

Mas a você, caro jovem, eu me associo, você que se encontra parado aí, sem poder unir as contradições que se cruzam em sua alma, que ora sente a potência irresistível do todo grandioso ora me chama de sonhador, já que eu vejo beleza onde você apenas vê força e rudeza. Não permita que um mal-entendido nos separe, não permita que a doutrina suave da mais moderna beleza¹³ torne você delicado para a rudeza significativa e, por fim, seu sentimento doentio possa suportar apenas o que é liso e insignificante. Eles querem fazê-lo acreditar que as belas-artes surgiram apenas do impulso que devemos ter de embelezar as coisas que existem ao nosso redor.¹⁴ Isso não é verdade! Pois o sentido em que algo é verdadeiro depende do modo como um cidadão e um artesão empregam as palavras, mas não de um filósofo!

A arte, bem antes de ser bela, é formadora e, todavia, arte verdadeira e grandiosa, aliás, muitas vezes mais verdadeira e grandiosa do que a arte bela. Pois no ser humano existe uma natureza formadora que logo se revela ativa quando sua existência está assegurada. Tão logo não tenha nada com que se preocupar e a temer, o semideus, ativo em seu repouso, procura pela matéria a fim de insuflar-lhe seu espírito. E assim o selvagem modela os seus vasos de coco, suas penas e seu corpo com traços aventureiros, figuras terríveis e cores elevadas. Mesmo que essas atividades configuradoras consistam em formas [*Formen*] arbitrárias, elas concordam sem uma relação de forma [*Gestaltverhältnis*], pois um sentimento único as criou para um todo característico.

Essa arte característica é, pois, a única verdadeira. Se ela atua

ao redor de si a partir de um sentimento íntimo, unificado, próprio e autônomo, desenvolta, inclusive ignorante do que é estranho, nesse caso ela até pode ter nascido da selvageria rude ou de uma sentimentalidade cultivada, mas ela é total e viva. Vocês verão, em relação a isso, incontáveis graus em nações e em homens isolados. Quanto mais a alma se eleva ao sentimento das relações, que são sozinhas belas e eternas, cujo acorde principal podemos comprovar e cujos segredos podemos apenas sentir, nos quais unicamente a vida do gênio semelhante a Deus se manifesta em melodias bem-aventuradas; quanto mais essa beleza penetra na essência de um espírito, que parece ter nascido com ele, que nada mais lhe satisfaz do que ela, que ele nada mais efetiva a partir de si senão ela, tanto mais feliz é o artista, tanto mais esplêndido ele é, tanto mais o reverenciamos e louvamos o ungido de Deus.

E ninguém irá tirar Erwin da altura à qual ele se elevou. Aqui está a sua obra, aproximai-vos dela e reconhecei o sentimento profundo de verdade e de beleza das relações, que fazem efeito a partir da alma alemã forte e rude, no palco clerical limitado e sombrio do *medii aevi*.¹⁵



E o nosso *aevum*?¹⁶ Renunciou ao seu gênio, enviou os seus filhos a colecionar produtos estrangeiros para a sua perdição. O leve francês, que vive catando ainda mais de modo irritante, pelo menos possui uma espécie de presença de espírito¹⁷ para combinar suas presas em um todo único, ele constrói agora, a partir de colunas gregas e arcadas alemãs, um templo maravilhoso para a sua Madalena.¹⁸ Vi um de nossos artistas, quando procurava por um portal para uma antiga igreja alemã, constituir um modelo de uma colunata das construções públicas antigas.

Não quero declarar o quanto odeio os nossos empoados pintores de bonecas. Eles conquistaram os olhos das mulheres por meio de posturas teatrais, rostos pintados e roupas coloridas. Ó másculo

Albrecht Dürer, escarnecido pelos mais novos, a sua figura mais xilogravada é-me muito mais perfeita!

E vós também, homens excelentes, a quem foi dado desfrutar a suprema beleza e agora desceis para anunciar a vossa bem-aventurança, vós causais dano ao gênio. Ele não quer ser erguido nem enaltecido por meio de asas estranhas e mesmo que fossem as da aurora.¹⁹ Suas próprias asas são as que se desdobram em um sonho infantil, laboram no viver da juventude, até que, forte e elástico como o leão da montanha, ele se lança à caçada.²⁰ Por isso, quem mais o educa é a natureza, porque vocês pedagogos jamais poderão inventar o seu palco múltiplo, onde ele atua e desfruta na medida atual de suas forças.

Salve, menino! Que nasceu com um olho aguçado para as relações, para se treinar com leveza em todas as formas. Quando, aos poucos, despertar ao seu redor a alegria da vida e você sentir o prazer humano exultante do trabalho, do temor e da esperança, o grito animado do vinhateiro, quando a plenitude do outono faz inchar os seus tonéis, a dança viva do segador, quando prendeu a foice ociosa no alto da viga, quando então, mais máscula, a violenta fibra dos desejos e dos sofrimentos viver em seu pincel e você tiver aspirado e sofrido bastante, gozado o suficiente e estiver farto da beleza terrena, digno para descansar nos braços da deusa, digno de sentir em seu peito o que fez renascer o endeusado Hércules, acolha-o então, ó beleza celestial, você que é mediadora entre os deuses e os homens, e, mais ainda que Prometeu, guie-o à bem-aventurança dos deuses sobre a Terra.

1 *Von deutscher Baukunst*. [N. T.]

2 As iniciais D. M. significam, em latim: *Divis Manibus*, inscrição funerária latina [N. T.]

3 Erwin von Steinbach (em torno de 1240–1318), um dos mestres de obra (*gubernator fabricae*) da catedral de Estrasburgo, cuja lápide foi enterrada em 1770, na seqüência das obras junto à catedral, mas reencontrada em 1816 por Sulpiz Boisserée. [N. T.]

4 Nos bosques de Sessenheim, nos arredores de Estrasburgo, Goethe deixou gravado uma tábua onde se encontram o seu nome e o de seus amigos. [N. T.]

- 5 Cf. *Atos dos Apóstolos*, 10, 9-16. No trecho bíblico trata-se do episódio em que São Pedro recebe do céu um grupo de animais puros (quadrúpedes) e impuros (répteis), com uma mensagem: “mata e come”. O apóstolo se nega a comer os animais impuros, o que significa que deverá transgredir a lei judaica para entrar na casa de um cidadão romano, Cornélio, e convertê-lo. [N. T.]
- 6 Em francês no original: “caixa de tabaco”. Trata-se do abade Laugier (1703-1769), autor do *Ensaio sobre a arquitetura* [*Essai sur l'architecture*], em que os ornamentos góticos são descritos como “puerilmente encaixados”. [N. T.]
- 7 O exemplo também é de Laugier, *Novas observações sobre a arquitetura* [*Nouvelles Observations sur l'Architecture*], 1765, pp. 74-6. [N. T.]
- 8 A crítica se dirige ao abade Laugier, *Ensaio sobre a arquitetura*, p. 9, mas o mito da origem da arquitetura a partir do modelo da cabana remonta a Vitruvius, *Da arquitetura*. Trad. Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Fupam/Hucitec, 1999, livro II, capítulo 2, pp. 70-1. [N. T.]
- 9 Alusão a Paris. [N. T.]
- 10 Cf. Laugier, *Ensaio sobre a arquitetura*, segunda parte, p. 288. [N. T.]
- 11 Alusão à obra de J. G. Sulzer. *Teoria geral das belas-artes* [*Allgemeine Theorie der schönen Künste*], 1771, I, 489. [N. T.]
- 12 A referência aqui são os teóricos alemães, imitadores dos franceses, em oposição ao “querido irmão”, mencionado um pouco abaixo e que estaria ao lado de Goethe. [N. T.]
- 13 *Schönheitelerei*: o termo possui um sentido pejorativo, indica algo como “cultivo da mera beleza”. [N. T.]
- 14 Outra alusão à obra de J. G. Sulzer. *Teoria geral das belas-artes*, p. 609. [N. T.]
- 15 Em latim no original: “Idade Média”. [N. T.]
- 16 Em latim no original: “século”. [N. T.]
- 17 “Presença de espírito” traduz o termo *Witz*, que se tornará importante entre os românticos, junto aos quais também possui o sentido de “chiste”. Segundo o filósofo alemão do início do século XVIII, Christian Wolff, (cf. *Psychologia empirica*, § 476, 332) o *Witz* traduz o *ingenium*: “facilidade de apreender semelhanças em coisas distintas” e se opõe ao *Scharfsinn*, *acumen*: “capacidade de reconhecer em uma só coisa muitos elementos”. [N. T.]
- 18 Alusão ao templo de Madalena de Paris, iniciado em 1764. [N. T.]
- 19 Salmo 139, 9. [N. T.]
- 20 Salmo 17, 12. [N. T.]

resenha sobre as belas-artes de sulzer¹ (1772)

Tão cômodo quanto traduzir para o francês deve ser traduzir desde o francês.² O senhor Sulzer — segundo testemunha de um dos nossos mais famosos homens, é um filósofo tão grande como qualquer outro da Antigüidade — parece em sua teoria alimentar o pobre público com uma doutrina exotérica, segundo os antigos, e essas páginas são, quando muito, mais insignificantes do que qualquer outra coisa.

As “belas-artes”, um artigo da *Teoria geral*, surge aqui particularmente à luz, a fim de capacitar o mais rapidamente possível os amantes e conhecedores para julgarem o todo. Já tivemos muitas dúvidas até agora na leitura da grande obra. Mas, investigando os princípios sobre os quais ela foi construída, a cola que deve reunir e prender os membros lexicais dispersos, nos vemos bastante fortalecidos na opinião de que aqui não é feito nada para ninguém, a não ser para o estudante que procura elementos e para o frívolo diletante segundo a moda.

Já expressamos os nossos pensamentos sobre o fato de que, para a Alemanha, ainda não está na hora de possuir uma teoria das artes.³ Certamente nos resignamos com o fato de que tal opinião não pode impedir a publicação de um livro como esse, porém,

podemos e devemos alertar os nossos bons amigos diante de tais obras. Quem não tem experiência sensível com as artes, de preferência as abandone. Por que haveria de se ocupar com elas? Por que é moda? Que reflita sobre o fato de que, por meio da teoria, ele emperra o caminho do verdadeiro prazer, pois algo mais danoso do que isso ainda não foi encontrado.

“As belas-artes” é o artigo principal da teoria de Sulzer. Aqui elas se encontram, compreende-se, novamente todas reunidas, aparentadas ou não. O que não encontramos escrito em sequência no léxico? O que não é possível ligar com uma tal filosofia? Pintura e dança, oratória e arquitetura, poesia e escultura, todas saindo de um orifício⁴ e transfiguradas sobre a parede branca por uma luz mágica de uma lamparina filosófica. Elas dançam plenas de cores, subindo e descendo numa aparência miraculosa e os espectadores encantados se regozijam quase sem alento.

Que um homem, que raciocina bastante mal, se convence de classificar certas ocupações e alegrias dos homens, as quais se tornaram trabalho e pena devido aos imitadores desprovidos de gênio e coagidos, sob a rubrica “arte”, “belas-artes”, para o benefício do engodo teórico, permaneceu, devido à comodidade, um fio condutor para a filosofia, e isso porque elas não são mais aparentadas do que as *septem artes liberales*⁵ das velhas escolas clericais.

Ficamos espantados de como o senhor Sulzer, mesmo quando também não pensou nisso, não sentiu o grande inconveniente na redação de sua obra, a saber que, enquanto nos mantemos *in generalioribus*,⁶ nada dizemos e no máximo podemos ocultar a deficiência da matéria diante de inexperientes, por meio da declamação.

Ele quer suprimir o princípio indeterminado da imitação da natureza e logo nos oferece em troca um princípio insignificante que é o do embelezamento das coisas. Ele pretende concluir de modo tradicional partindo da natureza para a arte: “Em toda a criação tudo concorda de tal maneira que os olhos e os outros sentidos são comovidos por todos os lados por meio de impressões

agradáveis.” Mas, por acaso aquilo que provoca em nós impressões desagradáveis não pertence ao plano da natureza da mesma maneira que aquilo que possui o maior encanto? As tempestades iradas, as inundações, os incêndios, o calor incandescente debaixo da terra e a morte em todos os elementos não são igualmente testemunhos verdadeiros de sua vida eterna como o sol que nasce magnificamente por sobre os montes plenos de vinhedo e os fragrantes laranjais? O que o senhor Sulzer diria à amorosa mãe natureza se ela engolissem em seu estômago uma metrópole⁷ que ele teria construído e povoado com o auxílio de todas as belas-artes?

Tampouco se sustenta a seguinte conclusão: “A natureza que-ria, por meio de seu encanto que nos sobrevém por todos os lados, formar em geral as nossas almas para a afabilidade e a sensibilidade.” em geral ela nunca faz isso, ao contrário, graças a Deus, ela fortifica seus autênticos filhos contra as dores e os males que ela prepara ininterruptamente contra eles, de modo que podemos dizer que o homem mais feliz seria aquele que é o mais forte para enfrentar o mal e afastá-lo de si e, apesar disso, percorrer o caminho de sua vontade. Mas isso é muito oneroso para uma grande parte dos homens, aliás, impossível. Por isso, a maioria dos homens se retira e se retrata, particularmente os filósofos, por isso também disputam de maneira tão adequada.

Como é particular e limitado o que se segue e quanto pretende demonstrar! “Essa mãe suave colocou de modo preferencial o pleno encanto do agradável nos objetos que são os mais necessários para a nossa felicidade, particularmente na unificação feliz por meio da qual o homem encontra uma esposa.” Louvamos o belo com todo o coração, nunca fomos insensíveis à sua atração. Mas convertê-lo aqui em *primo mobili*⁸ pode somente fazer aquele que não intui nada das forças plenas de mistério pelas quais cada um é atraído ao seu semelhante e tudo se une sexualmente sob o sol e é feliz.

Se também for verdadeiro, portanto, que as artes atuam em nosso redor para o embelezamento das coisas é, todavia, falso que elas o fazem segundo os exemplos da natureza.

O que nós vemos na natureza é força, a força absorve, nada é presente, tudo é passageiro, milhares de brotos são esmagados, todo instante renasce milhares de vezes, grande e significativo, múltiplo ao infinito; belo e feio, bom e mau, tudo com o mesmo direito existindo lado a lado. E a arte é justamente o contrário; ela decorre dos esforços do indivíduo de se manter diante da força destrutiva do todo. Já o animal, por meio de seu impulso artístico, se separa, se conserva. O homem, por meio de todos os estados, se afirma contra a natureza para evitar seus milhares de males e para apenas desfrutar à medida do que é bom, até que, por fim, consegue encerrar em um palácio, tanto quanto é possível, a circulação de todas as suas carências verdadeiras e artificiais, aprisionar em seus muros de vidro toda beleza e felicidade dispersas. Aqui, então, ele sempre mais se suaviza, substitui as alegrias do corpo pelas alegrias da alma e suas forças, não enrijecidas por nenhuma resistência no emprego natural, transformam-se em virtude, benevolência e sensibilidade.

O senhor Sulzer percorre o seu caminho que nós, porém, não queremos trilhar. A ele nunca faltará um grande grupo de alunos, pois lhes oferece leite e não um prato vigoroso. Ele fala muito da essência das artes, de sua finalidade e louva sua elevada utilidade como meio para o fomento da felicidade humana. Quem conhece em alguma medida o homem, as artes e a felicidade, terá aqui pouca esperança. Ele se lembrará dos muitos reis que no centro do esplendor de sua glória foram carcomidos pelo enojo de morrer. Pois, quando se trata somente de conhecimento, quando o homem não desfruta atuando junto, logo a fome e o asco, os dois impulsos mais adversos, têm de se unir para torturar o mísero Pococurante.⁹

A seguir, ele se entrega a uma reprodução do destino das belas-artes e de seu estado atual, que é imaginado com cores muito belas, não ficando em nada atrás das histórias da humanidade, às quais nos acostumamos tanto hoje em dia. Nessas sempre é suficiente a lenda das quatro idades do mundo¹⁰ e o tom de romance de uma história tornada pragmática.¹¹

O senhor Sulzer então retorna ao nosso tempo e, tal como con-

vém a um profeta, repreende com coragem o seu século. Ele certamente não nega que as belas-artes encontraram mais fomentadores e amigos do que convém, mas porque elas ainda não foram empregadas para o grande fim, para o melhoramento moral do povo, os grandes artistas nada fizeram. Ele sonha com outros, que uma verdadeira legislação irá vivificar ao mesmo tempo os gênios e poderá levá-los a trabalhar para o verdadeiro fim e coisas semelhantes.

Por fim, ele lança a pergunta cuja resposta deve abrir o caminho da verdadeira teoria: “Como é possível fazer com que o impulso inato do homem para a sensibilidade seja aplicado para a elevação de sua maneira de sentir e, em casos particulares, como meio para estimulá-lo irresistivelmente para seu dever?” Isso é tão incompleto e ocioso quanto o desejo de Cícero de introduzir seu filho na virtude por meio da beleza corporal.¹² O senhor Sulzer também não responde à pergunta, mas apenas indica do que se trata e, com isso, nós fechamos o livrinho. Pode ser que seu público de alunos e diletantes permaneça fiel a ele, mas nós sabemos que os verdadeiros artistas e amantes estão do nosso lado e certamente irão rir dos filósofos, pela maneira como até agora se queixaram dos eruditos. E a estes queremos dizer ainda algumas palavras, limitadas a algumas artes, mas que podem ser válidas para muitas.

Se algum esforço especulativo pode ser útil para as artes, ele deve justamente interessar ao artista, inflamar seu fogo natural, para que se propague e se mostre ativo. Pois é unicamente do artista que se trata, para que ele não sinta nenhuma alegria de vida senão em sua arte e que, imerso em seu instrumento, viva aí com todos os seus sentimentos e forças. O que interessa ao público boquiaberto, se pode ou não explicar por que estava boquiaberto?

Aquele que por escrito, oralmente ou mediante exemplos sempre melhores que os precedentes, puder sempre mais elevar ao espírito do artista o chamado amante, o verdadeiro público do artista, para que a alma inspire o instrumento, esse terá feito mais do que todos os teóricos da psicologia. Os senhores estão num nível tão elevado do Empíreo,¹³ do belo virtuoso transcendental, que não se

importam pelas pequenas coisas aqui embaixo, mas das quais tudo depende. Quem de nós, filhos da terra, não olha com compaixão para as muitas belas almas, por exemplo na música, que ficam presas ao exercício mecânico e angustiante e sucumbem com ele?

Que Deus conserve os nossos sentidos e nos preserve da teoria da sensibilidade e dê a cada principiante um bom mestre! Mas, porque esses não se encontram por todos os lugares e não estão sempre à mão e, no entanto, deve ser escrito sobre o tema, solicitamos que então o artista e amante nos dê um *peri eauton* de seus esforços, das dificuldades que mais o deteve, das forças pelas quais as superou, do acaso que o auxiliou, do espírito que em certos instantes lhe sobreveio e o iluminou em sua vida. Que nos mostre como, por fim, sempre mais se elevou de modo crescente até a posse poderosa e, como rei e vencedor, forçou em tributo as artes aparentadas, aliás, toda a natureza.

Assim, passando do mecânico ao intelectual, das pinceladas da pintura e da afinação das cordas na música à verdadeira influência das artes sobre o coração e o sentido, aos poucos iremos recolher uma teoria viva, daremos alegria e coragem ao amante e, talvez, seremos úteis ao gênio.

- 1 Sulzer — *Die schönen Künste*. O título completo da obra de Johann Georg Sulzer (1720-1779) é *As belas-artes em sua origem, sua verdadeira natureza e melhor aplicação* [*Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung*], publicada em Leipzig no ano de 1772, com 85 páginas. A resenha de Goethe saiu na revista *Frankfurter Gelehrte Anzeigen*, n. 101, de 18 de dezembro de 1772. Essa revista foi convertida em órgão de comunicação de um grupo de intelectuais ligados ao movimento *Tempestade e ímpeto*, entre os quais se destacavam Goethe e Herder. [N. T.]
- 2 Referência irônica às semelhanças entre essa obra de Sulzer e *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* [*Les beaux arts réduits à un même principe*] de Charles Batteux, do ano de 1746. [N. T.]
- 3 Esse “nossos” remete à linha editorial da revista. Num dos números anteriores, Merck havia escrito uma resenha da *Teoria geral das belas-artes* [*Allgemeine Theorie der schönen Künste*], de Sulzer, assinalando a impropriedade de uma obra sobre a teoria das belas-artes que não levasse em conta os avanços que supõem Lessing e Herder. Johann Heinrich Merck (1741-1796) era o diretor de redação da publicação e chegou a ser conselheiro de guerra no pequeno Estado de Darmstadt. [N. T.]

- 4 Alusão à *câmera obscura*. [N. T.]
- 5 Em latim no original: “as sete artes liberais”. Referência ao *trivium*: gramática, retórica e dialética e ao *quadrivium*: aritmética, geometria, música e astronomia. [N. T.]
- 6 Em latim no original: “num plano geral”. [N. T.]
- 7 O terremoto de Lisboa de 1775 produziu em Goethe uma forte comoção, tal como ele registra em *Poesia e verdade*, I, 1, e isso numa época acostumada à teodicéia e à segurança de viver no melhor dos mundos possíveis. [N. T.]
- 8 Em latim no original: “o primeiro móvel”. [N. T.]
- 9 Personagem do *Cândido* de Voltaire que, apesar de desfrutar os prazeres mais refinados, nunca se dava por satisfeito. [N. T.]
- 10 Gerônimo (em torno de 340–420 d.C.), em seu comentário ao livro de Daniel do Antigo Testamento, dividiu a história mundial em quatro reinos que se sucederiam um ao outro: o reino dos assírios, dos medas-persas, dos macedônios e dos romanos. O último deveria ser superado pelo reino celestial. Sobre essa doutrina também se apoiava até 1806 o Sacro Império Romano Germânico. [N. T.]
- 11 Goethe alude à história pragmática que no século XVIII era uma história útil a ser manejada pelo estadista. Converter a história em romance ou torná-la pragmática é o que faz Rousseau, segundo Herder, ao postular “o homem da natureza”. [N. T.]
- 12 Cícero cita Platão no *De Officiis*, cap. I, 15: “se a virtude pudesse ser vista com o olho corporal, despertaria um amor maravilhoso à sabedoria”. [N. T.]
- 13 Do grego *empyreos*, latim: *empyriu*, significa a morada dos deuses. No “Paraíso” da *Divina comédia* de Dante o Empíreo é o décimo céu onde se encontra a rosa do céu, em cujas pétalas estão as almas bem-aventuradas. [N. T.]

o material da arte plástica¹ (1788)

Nenhuma obra de arte é absolutamente incondicionada [*undibengt*], mesmo que tenha sido feita pelo mais experiente artista: por mais que o autor queira assenhorar-se da matéria na qual trabalha, ele não pode, todavia, modificar a natureza dela. Portanto, apenas pode produzir o que tem em mente em certo sentido e sob uma certa condição; e o mais excelente artista, segundo a sua maneira, será sempre aquele cuja força de invenção e de imaginação se unir, por assim dizer, à matéria na qual tem de trabalhar. Esse é um dos grandes méritos da arte antiga; e assim como os homens apenas podem ser chamados de prudentes e felizes quando, na limitação de sua natureza e circunstâncias, vivem com a maior liberdade possível, assim também aqueles artistas merecem nossa grande veneração, artistas que não quiseram fazer mais do que lhes permitia a matéria e, porém, justamente por isso, fizeram tanto que mal conseguimos, com a mais esforçada e cultivada força espiritual, reconhecer a sua contribuição.

Por esse motivo, queremos indicar exemplos de como os homens foram conduzidos à arte por meio do material e nele mesmo foram impelidos mais adiante. Dessa vez um exemplo bem simples.

Parece-me muito provável que os egípcios foram levados a er-

guer tantos obeliscos devido à própria forma do granito. Em um estudo bastante preciso das formas muito variadas nas quais se encontra o granito, eu percebi uma concordância geralmente universal: os paralelepípedos, no qual o encontramos, são muitas vezes divididos em diagonal, donde surgem imediatamente dois obeliscos em estado bruto. É provável que esse fenômeno da natureza surge colossal no Alto Egito, nas montanhas sieníticas; e, assim como se ergueu qualquer pedra para designar um lugar digno de atenção, ali se procurou e se privilegiou, para monumentos públicos, os maiores blocos de granito, talvez mesmo raros naquelas montanhas. Ainda ficou muito trabalho para dar-lhes uma forma regular, para elaborar com cuidado os hieróglifos e para suavizar o todo, mas não tanto, caso toda a figura, sem nenhuma ajuda da natureza, tivesse de ser esculpida a partir de uma enorme massa de pedra.

Para tornar mais sólido o meu argumento, eu não quero indicar o modo como os hieróglifos foram entalhados, que, a saber, primeiro foi feito um aprofundamento na pedra na qual então a figura foi elevada. Poderíamos ainda esclarecer isso a partir de algumas outras causas; mas eu também poderia indicar e sustentar que a maioria dos lados das pedras já foi encontrada quase dessa maneira, de tal forma que era muito mais vantajoso, por assim dizer, incrustar as figuras em vez de representá-las elevadas e aprofundar tanto toda a superfície da pedra.

¹ *Material der bildenden Kunst.* [N. T.]

resenha sobre a imitação formadora do belo de moritz¹ (1789)

Essas poucas páginas parecem ser o resultado de muitas observações e de uma reflexão continuada, com as quais o autor se ocupou em sua estadia de quase três anos em Roma.

Em primeiro lugar, ele desenvolveu o conceito de imitação através de um exemplo. Ele parte do fato de que Sócrates é imitado por um louco, por um artista e por um sábio. O louco macaqueia Sócrates, o artista o parodia e o sábio o imita.

Imitar, no sentido nobre moral, é quase idêntico em significação aos conceitos de emulação e rivalidade.

Pergunta-se: como a imitação do nobre e do bom se distingue da imitação do belo?

Aquela aspira para dentro de si, essa de dentro para fora, visando à configuração.

Com muita perspicácia são distinguidos os objetos desta dupla imitação e comparados com conceitos aparentados.

O nobre e o bom estão, por assim dizer, no centro entre o belo e o útil; o bom e o nobre se elevam até o belo. O útil pode unir-se com o ruim, o ruim com o inútil; e onde parecem se afastar ao máximo, os conceitos novamente se encontram, por assim dizer, num círculo. Trata-se da prerrogativa de que o belo não precisa ser útil.

Por utilidade pensamos na relação de algo, considerado parte, com a conexão de outra coisa, que pensamos como um todo.

O que não necessita ser útil deve necessariamente ser um todo que subsiste por si mesmo e ter sua relação em si mesmo; mas para ser chamado de belo deve poder tocar nossa sensação ou ser abrangido por nossa imaginação.

Da suprema mescla do belo com o nobre nasce o conceito de majestático.

Se medirmos o nobre na ação e no pensamento com o não nobre, denominamos o nobre grandioso, o não nobre pequeno. Se medirmos novamente o nobre, o grandioso e o belo segundo a altura onde quase não são mais alcançáveis para a nossa capacidade de apreensão, o conceito do belo passa para o conceito de sublime.

Nossos instrumentos sensitivos prescrevem ao belo sua medida.

A conexão de toda a natureza seria para nós o belo supremo se pudéssemos abrangê-la por um instante.

Cada todo belo da arte é, em pequena escala, uma cópia do belo supremo, no todo da natureza.

O artista nato não se contenta em intuir a natureza; ele tem de imitá-la, emulá-la.

O sentido pelo belo supremo no edifício harmônico do todo, que a força representativa do homem não abrange, reside imediatamente na força ativa mesma.

O horizonte da força ativa abrange mais do que o sentido exterior, da força imaginativa e de pensamento.

Na força ativa residem constantemente as ocasiões e os inícios para tantos conceitos que a força imaginativa não consegue subordiná-los de uma só vez, a força imaginativa não consegue de uma só vez colocá-los lado a lado e o sentido exterior ainda menos consegue, de uma só vez, captá-los fora de si na realidade.

O horizonte da força ativa deve no gênio ser tão amplo quanto a natureza mesma.

Sua organização deve oferecer à natureza infinitos pontos de contato.

A força formadora, determinada por meio de sua individualidade, escolhe um objeto ao qual ela transpõe o reflexo do belo supremo que nele sempre se espelha.

O conceito vivo da imitação formadora do belo somente pode encontrar lugar, no primeiro instante de nascimento, no sentimento da força ativa, que produz a obra.

O supremo gozo do belo apenas pode ser sentido em seu devir a partir da força própria.

O belo não pode ser conhecido, ele deve ser sentido ou produzido.

Para que não careçamos inteiramente do gozo do belo, surge em nós, no lugar da força produtiva, o gosto ou a faculdade de sentimento do belo, e se aproximam dela tanto quanto possível, sem passarem para ela mesma.

Quanto mais perfeita é a capacidade de sentimento para um determinado gênero do belo, tanto mais essa capacidade se encontra em perigo de se enganar, de se tomar ela mesma como força de formação e, desse modo, destruir a paz consigo mesma por meio de mil tentativas fracassadas.

Onde, no impulso de formação, que se pretende criador, tão logo se mescla a representação do gozo do belo, que este deve garantir quando é consumado, e onde esta representação se torna o primeiro e mais forte impulso de nossa força ativa, a qual não se sente em si mesma e por si mesma impelida para aquilo que ela inicia, ali o impulso de formação com certeza não é puro; o foco ou ponto de consumação do belo recai além da obra; os raios se separam; a obra não pode em si mesma assumir uma forma acabada [*ründen*].

A força meramente ativa pode encontrar lugar sem uma força de sentimento própria, da qual ela é somente a base; então ela atua destrutivamente.

O que unicamente nos pode formar para o verdadeiro gozo do belo é aquilo por meio de que o próprio belo nasceu: a observação tranqüila da natureza e da arte como um único todo maior. Pois o

que os primórdios produziram está ligado com a natureza, se uniu com ela e deve atuar harmoniosamente com ela sobre nós.

Essa observação deve, assim, ser tranqüila e ela mesma tornar-se novamente gozo e alcançar seu fim último, tanto mais seguramente quanto menos pareça que ele tenha uma finalidade fora de si mesmo.

Desse modo surgiu o belo, sem levar em consideração a finalidade, inclusive sem considerar os prejuízos que ele poderia constituir.

Consideramos algo imperfeito apenas danoso quando algo mais perfeito sofre sob o seu jugo; dizemos tampouco que o mundo animal é danoso ao mundo vegetal quanto dizemos que a humanidade é prejudicial ao mundo animal, embora eles se consumam do alto para baixo.

Se nos elevamos, portanto, por meio de todos os degraus, encontramos o belo no topo de todas as coisas que, assim como uma divindade, torna feliz ou promove a desgraça, é útil e prejudicial, sem que por isso possamos ou devamos pedir contas a ele.

Finalizamos aqui o extrato desse pequeno escrito interessante e deixamos ao nosso leitor a tarefa de procurar nele tanto uma execução ulterior e ligação destes enunciados selecionados quanto também particularmente a bela e comovente conclusão.

Reconhecemos nessas poucas páginas a profundidade e a argúcia do autor, que ele já demonstrou em tantos outros escritos; vemos que é fiel aos princípios por meio dos quais se consagrara antes.² Infelizmente, a concisão do método e do estilo prejudica o conteúdo muito bem pensado e muito bem ordenado por meio de um enfoque variado.

Ele escreveu essas páginas em Roma, na proximidade de tanta coisa bela que a natureza e a arte produziram; ele escreveu, por assim dizer, a partir da alma e na alma do artista; e ele parece também pressupor em seus leitores essa proximidade, essa familiaridade com os objetos de sua observação. Por conseguinte, sua preleção necessariamente deve parecer obscura e deixar muita gente insatisfeita.

Essa consideração nos move a estimular o autor a tornar visíveis [*anschaulich*] a mais leitores os enunciados aqui apresentados, por meio de uma composição mais ampla, e torná-los universalmente aplicáveis tanto às obras da poesia quanto da arte plástica.

- 1 *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Goethe conheceu Karl Philipp Moritz (1756-1793), esteta e escritor, professor de arqueologia na Academia de Artes Plásticas de Berlim, durante a sua viagem à Itália (no dia 17 de novembro de 1786). Dentre os artistas e teóricos da arte com quem conviveu nesse período, p. ex., Meyer, Hirt, Tischbein, Angélica Kauffmann, P. Hackert, foi com ele que teve a relação humana mais profunda. Ambos fizeram vários passeios por Roma, nos quais discutiram questões de literatura e a arte dos antigos. Goethe também cuidou de Moritz por mais de 40 dias, quando este quebrou o seu braço, decorrente de um tombo de cavalo, durante um passeio por Roma em 27 de novembro de 1786 (cf. NOHL, Johannes. *Goethe als Maler Möller in Rom*. Weimar: Kiepenheuer, 1962, pp. 22-3). [N. T.]
- 2 Trata-se do texto *Tentativa de unificação de todas as belas-artes e ciências sob o conceito do em si mesmo acabado* [*Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*], publicado no *Berlinischen Monatschrift*, 1785, v. 5, caderno 3, p. 255 e ss. [N. T.]

sobre os objetos das artes plásticas¹ (1797)

Exigimos das artes plásticas representações [*Darstellungen*] nítidas, claras, determinadas. Se elas são possíveis até o mais alto grau de execução, depende muito do objeto e é, portanto, de suma importância o que o artista escolhe como objeto e quais os que se sente inclinado a tratar.

Os objetos mais privilegiados são aqueles que se determinam por meio de sua existência sensível mesma.

O primeiro gênero dos objetos é o gênero natural. Ele representa [*stellt dar*] as coisas conhecidas, comuns, ordinárias, tais como são, embora já elevadas a um todo artístico. Geralmente eles são fisiológicos, muitas vezes pateticamente ordinários e, neste sentido, não possuem nada de ideal, embora como obras de arte devam, em outro sentido, participar da idealidade.

O segundo gênero é o ideal mesmo; não se apreende o objeto tal como aparece na natureza, e sim na altura onde está despidido de tudo o que é ordinário e individual, onde ainda não se tornou uma obra de arte por meio da elaboração, mas já se dirige à elaboração como um objeto perfeitamente configurado. Aquele é gerado pela natureza, este pelo espírito do homem na ligação mais íntima com a natureza; aquele eleva o artista, por meio da

elaboração mecânica, a certa dignidade, neste todo o tratamento mecânico quase não é capaz de expressar a sua dignidade. Na representação daquele os holandeses atingiram a suprema perfeição, na representação deste os gregos. Estes últimos também são ou fisiológicos ou elevadamente patéticos.²

A exigência de toda essa classe é que no primeiro olhar [*Anschauung*] ela se esclareça tanto no todo quanto em suas partes mesmas; daquele a escola referida dá exemplos inumeráveis, desse mencionamos um Júpiter, um Laocoonte.

Entretanto, pode haver certo círculo, um ciclo de objetos que em conjunto constitui um objeto mítico, como as nove musas com Apolo, a Níobe com suas filhas. Aqui aparecem as variadas modificações de uma propriedade ou de um afeto e se unem novamente em si mesmas depois de um feliz encadeamento.

Os objetos dos quais tratamos até agora são sobretudo os mais perfeitos de todos, na medida em que os do segundo gênero coincidem em sua consumação com os do primeiro.

Mas existem objetos que não seriam em si e para si compreensíveis ou interessantes se não fossem ligados ou esclarecidos por meio de uma seqüência; esta seqüência pode ser de ações como, por exemplo, os feitos de Hércules, ou de partes de uma ação como, por exemplo, de uma bacanal. Assim também Giulio Romano³ executou em um longo friso a marcha de uma tropa acompanhando o imperador Segismundo. Toda a arte do baixo-relevo repousa sobre o conhecimento apropriado do tratamento deste gênero.

Assim como pode ser representada uma ação isolada de uma tal seqüência, quando é suficientemente conhecida como, por exemplo, qualquer feito de Hércules sobre uma gema, assim também são escolhidos, não sem razão, tais objetos universalmente célebres pela fábula ou pela história; na verdade, eles nunca alcançam o valor do primeiro, todavia não se pode responsabilizar aqui o artista, que com muito zelo põe-se à obra.

Se em todas as elaborações artísticas o objeto [*Gegenstand*] nunca pode ser considerado isoladamente, mas na medida em que

é manejado, podemos contudo dizer dos três gêneros até agora descritos que eles são particularmente considerados em relação ao objeto [*Objekt*]. Nos gêneros que se seguem será mais considerado o tratamento e o espírito daquele que trata do objeto, e assim serão então determinados os objetos:

Por meio de um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os melhores e supremos objetos e, no melhor dos casos, os fará simbólicos. Os objetos representados dessa maneira parecem existir meramente por si mesmos e são, todavia, profundamente significativos, e isso devido ao ideal, que sempre implica uma universalidade. Se o simbólico, além da representação, ainda testemunha algo, isso sempre ocorrerá de modo indireto.

Mas o profundo sentimento pode aproximar-se da exaltação e procurar objetos místicos; dessa espécie são a maior parte das representações da religião católica, que têm em certo sentido novamente seu grande círculo universal; mas também existem entre elas imagens casuais quando, por exemplo, são reunidos mais de um patrono de uma cidade ou família; pode-se, contudo, incluir essa espécie entre as obras de ocasião, embora elas também possam ser muito elevadas por meio da execução, como nos mostra a Santa Cecília de Rafael.

Mas também o sentimento raso coloca pretensões à arte; disso decorrem as imagens sentimentais, das quais nossa época produziu inumeráveis por meio de uma falsa união entre o belo-ético e os meios de uma arte representativa; somos tentados a dizer que os artistas e apreciadores desta espécie são propriamente bastante econômicos.

Entretanto, também existem obras de arte que brilham por meio do entendimento, do espírito [*Witz*], da galanteria, onde também situamos todas as obras alegóricas; dessas podemos pelo menos esperar algo de bom, porque destroem igualmente o interesse na representação mesma e impelem, por assim dizer, o espírito de volta a si mesmo e retiram de seu olhar o que é de fato

representado. O alegórico se distingue do simbólico, no sentido de que este designa diretamente, aquele indiretamente.

Enfim, existe ainda uma falsa aplicação da poesia sobre a arte plástica. O artista plástico deve compor poeticamente [*dichten*], mas não poetizar [*poetisieren*], isto é, não fazer como o poeta, que em suas elaborações deve propriamente ativar a imaginação, que na representação sensível deve também trabalhar para a imaginação. A maior parte dos trabalhos de Heinrich Füßli⁴ pecam neste ponto.

Esses três gêneros que vimos aqui não são, porém, nem um pouco dignos de repreensão diante de um último gênero que resulta da época mais recente: trata-se da tentativa de dar novamente corpo, na representação sensível, às supremas abstrações.

Stäfa,⁵ sexta-feira, 13 de outubro.

1 *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*. [N. T.]

2 Os dois gêneros de objetos aqui apresentados podem ser pensados como extensões dos conceitos “subjettivos” de imitação simples da natureza e estilo no ensaio *Imitação simples da natureza, maneira, estilo*, de 1789. [N. T.]

3 Pintor italiano que viveu entre 1499-1546, discípulo predileto de Rafael. [N. T.]

4 Füßli, Johann Heinrich, 1741-1825. Pintor e poeta suíço, desde 1779 diretor de academia em Londres. Até 1800 pintou 47 quadros segundo as obras de Milton, que reuniu numa “galeria de Milton”. Igualmente fez gravuras para *Sonhos de uma noite de verão*, de Shakespeare, após a elaboração dos quadros, feitos entre 1786-1790, para a Galeria Shakespeare de Boydelle. [N. T.]

5 Aldeia situada no lago de Zurique, lugar de nascimento de Heinrich Meyer. [N. T.]

sobre os trabalhos de füßli¹ (1797)

Os temas que ele escolhe são no todo aventureiros, ora trágicos ora humorísticos. Os primeiros fazem efeito sobre a imaginação e o sentimento, os segundos sobre a imaginação e o espírito.

A representação sensível é empregada em ambos os casos apenas como veículo.

Nenhuma obra de arte autêntica deve querer fazer efeito sobre a imaginação; isso é assunto da poesia.

Em Füßli a poesia e a pintura estão sempre em conflito e nunca permitem que o espectador chegue a um gozo tranqüilo; o estimulamos como poeta, mas como artista plástico ele sempre torna impaciente o espectador.

Talento. Formação primeira. Influência italiana. Estudos que indicam o caminho que tomou. Maneira em tudo, particularmente na anatomia, e assim também nas posições. Gênio pictórico, poético. O característico. Certa idiossincrasia do agrado, do *hobby*. Moças numa certa forma. Posição. Poses sedutoras. O efeito de Shakespeare, do século, da Inglaterra. A galeria de Milton.

¹ *Über Füßlis Arbeiten*. Esboço de um artigo planejado com J. H. Meyer. [N. T.]

as vantagens que poderia obter um jovem pintor que se instruisse primeiramente com um escultor¹ (1797)

O chamado pintor histórico tem um interesse idêntico ao que possui o escultor no objeto que representa. Ele deve conhecer os homens, a fim de, a seguir, representá-los em instantes interessantes.

Com o escultor ele aprende a proporção, a anatomia e as formas, mesmo que sob a instrução dessas noções apenas se exercite no desenho; além disso, ele também encontra ensinamentos no modelado, que para ele no futuro será da maior utilidade em sua arte. Pois, assim como o pintor muitas vezes não é tão preciso com a exatidão de suas partes, ele também costuma apenas considerar um único lado do fenômeno; no modelado, ao contrário, particularmente do que é redondo, ele aprende a apreciar o valor corporal do conteúdo; ele aprende a não procurar as partes isoladas segundo o que elas parecem ser, mas segundo o que elas são; ele se torna atento aos inúmeros planos que estão, por assim dizer, semeados sobre a superfície do corpo e que ele nem sequer pode perceber numa luz pictórica simples. Ele aprende tanto o drapejamento do modelo e a procurar as dobras apropriadas quanto também a modelar para si mesmo as figuras firmes de argila, a fim de colocar suas vestimentas sobre elas e a executar, de acordo com isso, a sua imagem. Ele aprende a conhecer os muitos recursos

necessários para produzir algo de bom; e tal instrução lhe será útil para que, caso seu gênio seja suficiente, ele possa ser verdadeiro e correto, aliás, por fim, possa ser consumado. Pois a seus quadros não faltará a base, e se ele parte do mesmo ponto do escultor, ele não irá, como muitas vezes ocorre, voltar sempre mais para trás quanto mais avança. Particularmente ele irá perceber a exatidão destes princípios talvez apenas muito tarde, quando seu destino deveria tê-lo conduzido a Roma.

- 1 *Vorteile, die ein junger Maler haben könnte, der sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe.* Esse texto foi escrito provavelmente a partir de uma visita que Goethe fez em Stuttgart ao escultor classicista Johann Heinrich Dannecker (1758-1784), que na época trabalhava no busto do duque Carlos Augusto. [N. T.]

arte e artesanato¹ (1797)

Todas as artes começaram pelo necessário. Aliás, não é nada fácil ter algo de necessário em nossa posse ou fazer uso dele, a que ao mesmo tempo não damos uma forma agradável, que possamos colocá-lo em um lugar apropriado e em certa relação com outras coisas. O mestre supremo, que pretende alcançar o estágio mais elevado da arte, não deve abandonar esse sentimento natural do que é próprio e conveniente, produzido pelas primeiras tentativas da arte. Ele está ligado muito proximamente ao sentimento do possível e do oportuno, e esses juntos são propriamente a base de toda a arte. Infelizmente, constatamos que desde os tempos mais remotos os homens não fizeram progressos naturais nem nas artes nem em suas instituições civis, éticas e religiosas, antes, porém, logo se apoderaram de uma imitação não sentida, de uma falsa aplicação de experiências corretas, de uma tradição obscura, de uma procedência cômoda das gerações. Todas as artes também sofreram e ainda sofrem em maior ou menor grau essa influência, uma vez que nosso século, é bem verdade, esclareceu muitas coisas no campo intelectual, mas talvez seja o menos apropriado para unir a pura sensibilidade com a intelectualidade, mediante as quais unicamente é produzida a verdadeira obra de arte.

Somos em geral mais ricos em tudo o que se pode herdar, portanto, também em todas as vantagens do artesanato, em todas as massas do mecânico, mas o que deve ser inato, o talento imediato, pelo qual se distingue o artista, parece ser mais raro em nossa época. E todavia eu gostaria de afirmar que ele continua existindo hoje tal como sempre existiu, mas que, como uma planta muito delicada, não encontra nem terreno e clima apropriados nem cuidado.

Quando observamos os monumentos que nos restaram da Antigüidade ou quando refletimos sobre as notícias que deles se conservaram para nós, podemos facilmente notar que tudo o que os povos, nos quais floresceu a arte, possuíam apenas como instrumentos era uma obra de arte e ornado como tal.

Uma matéria alcança por meio do trabalho de um autêntico artista um valor interior, que permanece para a eternidade, ao passo que a forma dada por um trabalhador mecânico, inclusive ao metal mais precioso, sempre tem em si mesmo, no melhor trabalho, algo de insignificante e de indiferente, que apenas pode alegrar enquanto é novo. É nisso que me parece consistir a diferença propriamente dita entre o luxo e o gozo de uma grande riqueza. O luxo não consiste, segundo o meu modo de ver, no fato de que alguém rico possui muitas coisas valiosas, mas que ele possui coisas das quais primeiramente necessita modificar a forma delas para alcançar para si um prazer instantâneo e alguma reputação diante dos outros. A verdadeira riqueza consiste, portanto, na posse de tais bens, que se conserva por toda a vida e se desfruta por toda a vida, em cujo gozo possamos sempre mais nos alegrar junto aos conhecimentos sempre maiores. E assim como Homero afirma sobre um certo cinto:² que ele foi tão bem feito que o artista que o produziu pode festejá-lo por toda a vida, igualmente poderia se dizer do proprietário do cinto: que ele pode se alegrar por toda a vida com ele.

Neste sentido, a Vila Borghese³ é um palácio rico, magnífico e digno, muito mais do que a residência imensa de um rei, na qual pouco ou nada se encontra que não pudesse ser produzido por meio de um artesão ou fabricante.

O príncipe Borghese possui o que ninguém ao lado dele possui, o que ninguém pode adquirir por qualquer preço, ele e os seus por todas as gerações irão sempre mais estimar os mesmos bens e deles desfrutar quanto mais rico for o seu sentido, quanto mais receptivo for o seu sentimento, quanto mais correto for o seu gosto e muitos milhares de homens bons, ilustrados e esclarecidos de todas as nações irão admirar e desfrutar com eles ao longo dos séculos os mesmos objetos.

Ao contrário, tudo o que o mero artista mecânico produz não possui nunca nem para ele nem para qualquer outro tal interesse. Pois a sua milésima obra é como a primeira e existe no fim também mil vezes. Além disso, acrescenta-se a isso que na época mais recente as máquinas e a indústria foram aperfeiçoadas até o supremo grau e o mundo inteiro foi inundado, por meio do comércio, de coisas transitórias e belas, delicadas e apazíveis.

Diante disso, vemos que o único antídoto contra o luxo, caso ele pudesse e devesse ser balanceado, é a arte verdadeira e o sentimento artístico verdadeiramente suscitado e, que ao contrário, a mecanização altamente desenvolvida, o artesanato refinado e a produção manufaturada preparam a ruína completa da arte.

Vimos nos últimos vinte anos como se encaminhou no discurso, na escrita e no comércio de arte a participação novamente vivificada do público pela arte plástica. Fabricantes astutos e empreendedores subjugaram financeiramente os artistas e, por meio de hábeis reproduções mecânicas, conquistaram a contribuição de apreciadores antes satisfeitos do que esclarecidos; desviou-se a inclinação que surgia no público e se acabou com ela por meio de uma satisfação aparente.

Assim os ingleses extraem enorme soma de dinheiro de todos os países do mundo, com seus utensílios de cozinha e mercadorias pseudo-antigas,⁴ com sua arte preta, vermelha e multicolorida,⁵ e se observarmos atentamente não temos mais satisfação com esses objetos do que com qualquer outro inocente vaso de porcelana, com um papel pintado gracioso ou com algumas fivelas extravagantes.

Se ainda for implementada a grande fábrica de quadros, mediante a qual, como eles sustentam, pretendem imitar rápida e precisamente cada quadro para um efeito de ilusão, por meio de operações inteiramente mecânicas, onde toda criança poderá ser empregada, esses quadros certamente apenas vão iludir os olhos da massa, mas sempre justamente irão retirar dos artistas muito do apoio e da oportunidade para evoluírem.

Eu finalizo essa consideração com o desejo de que aqui e ali ela possa ser útil a um indivíduo isolado, já que o todo evolui com potência irresistível.

- 1 *Kunst und Handwerk*. Esse breve escrito de Goethe tem de ser observado como defesa da atividade individual e livre do artista, no horizonte da crescente mecanização na produção de objetos artesanais no fim do século XVIII e início do XIX. [N. T.]
- 2 Trata-se do cinto que Hera empresta de Afrodite, descrito por Homero na *Iliada*, canto XIV, 215-7. [N. T.]
- 3 A *Villa Borghese* foi construída como residência em 1613-16 pelo Cardeal Borghese, em Roma, e na época de Goethe pertencia a Marco Antônio III Borghese (1730-1809). A importante coleção de escultura nela abrigada foi várias vezes visitada por Goethe durante sua estadia em Roma em 1787, antes de ter sido adquirida por Napoleão para a França no início do século XIX e hoje constituir a parte mais importante da Antigüidade clássica do Museu do Louvre. [N. T.]
- 4 Josiah Wedgwood (1730-1795) desenvolveu na década de 70 do século XVIII os produtos de jaspe, uma espécie de produto de pedra dura, semelhante à porcelana, apropriada sobretudo para a imitação de objetos antigos. Graças a métodos eficientes de produção, ele rapidamente conquistou o mercado europeu. O jaspe é uma variedade de calcedônia muito usada como pedra ornamental devido às múltiplas cores que apresenta, resultantes de inclusões de óxido de ferro. [N. T.]
- 5 Referência às gravuras de uma ou de várias cores, vindas da Inglaterra e da França, que eram muito apreciadas e divulgadas na época. [N. T.]

propileus — introdução¹ (1798)

conteúdo

A ocasião para o título simbólico — a obra deve propriamente conter observações e considerações, por amigos unidos harmoniosamente, sobre natureza e arte — atenção dos artistas aos objetos — observações — emprego prático — comunicação — considerações — perigo da unilateralidade — diminuído pela ligação de várias pessoas que pensam da mesma maneira — ligação entre amigos para um aperfeiçoamento progressivo — vantagens do diálogo — de uma correspondência — de pequenos ensaios — da relação do escritor com o público — em época primitiva — posterior — desejos.

Concordância do editor quanto ao todo — discordância quanto ao detalhe — harmonia com uma parte do público — desarmonia com outra — insistência na posição de uma pessoa.

Natureza — exigência ao artista para que se atenha à natureza — a grandeza de tal exigência — matérias naturais — a formação prática para dominá-las — a formação teórica — conhecimentos necessários — a dificuldade em procurar na escola do anatomista, na descrição da natureza e no cientista natural aquilo que serve

ao fim do artista — a forma humana não pode ser apreendida unicamente por meio da observação de sua superfície — no conhecimento reside a perfeição da intuição — o exemplo de quem descreve a natureza e ao mesmo tempo é desenhista — panorama sobre naturezas orgânicas em geral — facilitado pela anatomia comparativa — o procedimento orgânico da natureza — o procedimento organizador do artista — naturezas inorgânicas — o conhecimento delas é facilitado — efeitos naturais universais — o conhecimento necessário de suas leis — tons — cores.

Arte — promessa inicial de um ensaio sobre a arte plástica — a natureza como tesouro das matérias em termos universais — o objeto apreendido pelo artista — o círculo artístico é fechado — a fábula, conteúdo da obra de arte — o cuidado na escolha — inicialmente um estudo exaustivo — tratamento — espiritual — sensível — mecânico.

O homem sofre de sua própria época, como ele tira vantagens da mesma — influência do público sobre a arte — assentimento do artista — satisfação recíproca de ambos — exemplo isolado sobre a dificuldade de passar do que é sem forma para a forma — o efeito, sobre o artista, de um estágio na Itália — seu destino após seu retorno — o efeito de obras de arte boas e ruins sobre o sentimento e a imaginação — os modernos chamam os antigos de seus mestres e se afastam de suas máximas — exemplos isolados — mistura das espécies artísticas, como sinal de decadência — exemplo da escultura — máximas a serem expressadas — elas são tiradas das obras de arte — têm de ser examinadas praticamente pelo artista — têm de ser colocadas no fundamento de obras de arte antigas e modernas — é necessária uma crítica precisa das obras de arte antigas bem como modernas — exemplo do crescente conhecimento do amante da arte plástica — supremo grau do conhecimento — mais pessoas podem aspirar por ele.

Somente se deveria falar de obras de arte na presença delas — pode-se contudo escrever também para aqueles leitores que viram obras de arte e que irão vê-las — como pode também ser útil

ao restante — uma história da arte somente pode repousar sobre o conceito supremo e o mais exato possível da arte — o percurso psicológico e cronológico do florescimento e do declínio da arte plástica — o julgamento da arte antiga e moderna segundo princípios — as máximas são mais necessárias no julgamento dos artistas contemporâneos.

Extensão da obra sobre outros objetos — a teoria e a crítica da poesia irão se unir particularmente a esse trabalho.

Sobre o local da arte — Itália, como um grande corpo artístico, tal como ainda subsistiu até pouco tempo — esfacelamento do mesmo — o corpo artístico de Paris — o que a Alemanha e a Inglaterra devem fazer para ajudar na constituição de um corpo artístico ideal — as sugestões exaustivas no futuro.



Quando é atraído pela natureza e pela arte, o jovem acredita poder logo penetrar, com um impulso vivo, no mais íntimo santuário; o homem maduro, depois de uma longa peregrinação, percebe que ainda se encontra nos átrios.

Tal consideração ocasionou o nosso título. Somente a escada, o portão, a entrada, a ante-sala, o espaço entre o interior e o exterior, entre o sagrado e o mundano podem ser o lugar onde ficaremos usualmente com nossos amigos.

Se alguém quiser evocar com o nome *Propileus* particularmente aquelas construções por meio das quais se chega à cidade de Atenas, ao templo de Minerva, ele não estará indo contra o nosso propósito. Somente não nutrimos a pretensão de realizar aqui mesmo tal obra de arte e de esplendor. Mediante o nome do lugar compreendemos o que poderia lá mesmo talvez ter ocorrido, esperamos conversas, diálogos que talvez não tenham sido indignos daquele lugar.

Por acaso os pensadores, os eruditos, os artistas não são instigados a se transportarem, em suas melhores horas, para aqueles

lugares, para habitarem, pelo menos segundo a imaginação, entre um povo a quem era natural uma perfeição que desejamos e nunca alcançamos e junto ao qual, em uma sequência de tempo e de vida, se desenvolveu uma formação em uma série bela e constante, que entre nós apenas surge de modo passageiro?

Qual é a nação moderna que não deve aos gregos sua formação artística? E, em certas áreas, quem mais do que a nação alemã?

É o que basta para desculpar o título simbólico, se é que isso é necessário. Ele se impõe para nós como uma recordação de que devemos nos afastar o menos possível do solo clássico. O título facilitará, por sua brevidade e significação, o interesse dos amigos da arte que pretendemos atingir por meio do presente empreendimento, que deve conter observações e considerações sobre a natureza e a arte, feitas por amigos ligados harmoniosamente.

Aquele que tem a vocação de artista ficará vivamente atento a tudo que o rodeia. Os objetos e suas partes irão atrair para si sua atenção e, na medida em que ele faz uso prático de tais experiências, irá se exercitar aos poucos, irá sempre mais agudamente observar. Em sua juventude ele empregará tudo quanto for possível para uso próprio, mais tarde ele também irá se comunicar com prazer com os outros. Assim também nós pretendemos colocar à disposição de nossos leitores e relatar a eles muitas coisas que consideramos agradáveis e úteis que, sob muitas circunstâncias, foram anotadas por nós há alguns anos.

Aliás, quem não concorda que as observações puras são mais raras do que se supõe? Misturamos tão rapidamente nossos sentimentos, nossa opinião, nosso juízo com aquilo que experimentamos que não ficamos por muito tempo ligados à condição tranqüila de observadores. Logo, porém, nos colocamos a fazer considerações nas quais não devemos colocar maior peso do que pretendemos nos abandonar à natureza e ao desenvolvimento de nosso espírito.

O que aqui pode nos dar uma confiança mais forte é a harmonia segundo a qual nos encontramos com os outros, é a experiência

de que não pensamos e atuamos isoladamente, mas em comunidade. A preocupação desesperada que muitas vezes nos sobrevém, de que nossa maneira de pensar pudesse unicamente pertencer a nós, quando justamente os outros expressam o contrário da nossa convicção, é primeiramente diminuída, aliás suprimida, quando nos encontramos nos outros. Apenas então prosseguimos com segurança e nos alegamos com a posse de princípios que uma experiência prolongada aos poucos proporcionou a nós e aos outros.

Quando várias pessoas vivem dessa maneira unidas, de modo que podem se denominar amigos, na medida em que possuem um mesmo interesse de se formarem continuamente e procuram finalidades aparentadas, então terão certeza de que nos mais variados caminhos se encontrarão novamente e que mesmo uma direção que parece afastá-los uns dos outros irá logo novamente uni-los de maneira feliz.

Quem já não experimentou as vantagens que um diálogo proporciona em tais casos! Isolada, uma conversa é efêmera e, na medida em que os resultados de uma formação recíproca permanecem inapagáveis, perde-se a lembrança dos meios pelos quais se chegou a ela.

Uma correspondência epistolar já conserva melhor os degraus de um progresso comum: cada momento de crescimento é fixado e, se o que foi alcançado nos fornece um sentimento tranquilizador, uma visão retrospectiva sobre o devir é instrutiva porque nos fornece ao mesmo tempo a esperança de uma progressão futura, ininterrupta.

Pequenos ensaios, nos quais registramos de tempos em tempos nossos pensamentos, nossas convicções e desejos, para nos ocuparmos novamente depois de certo tempo conosco mesmos, também são um belo meio auxiliar da própria e da alheia formação. Nenhum desses meios de formação deve ser desperdiçado, quando se pensa na brevidade do tempo próprio da vida e dos muitos obstáculos que estão no caminho de toda realização.

É óbvio que se trata aqui particularmente de uma troca de idéias entre amigos, que em geral aspiram a se formarem para as

artes e as ciências, embora também não deva faltar uma tal vantagem a uma vida mundana e dedicada aos negócios.

Nas artes e nas ciências, porém, não apenas uma união tão estreita é propícia, mas igualmente uma relação com o público, que inclusive se torna uma necessidade. O que se pensa ou se faz em termos gerais pertence ao mundo e o que esse pode aproveitar dos esforços do indivíduo também o conduz à maturidade. O desejo de aplauso, sentido pelo escritor, é um impulso que a natureza plantou nele, a fim de atraí-lo a algo de mais elevado. Ele acredita já ter alcançado o laurel e logo se convence que uma formação mais penosa é necessária a cada faculdade inata, a fim de assegurar o favor público, que certamente também pode ser alcançado em breves momentos por meio da sorte e do acaso.

Para o artista, quando jovem, é muito significativa sua relação com o público, e mesmo em época posterior ele não pode dispensá-lo. Por menos destinado que seja ao ensinamento dos outros, ele no entanto deseja comunicar-se com aqueles que sabe que pensam como ele, mas cuja soma está dispersada por este vasto mundo. Desse modo, ele deseja novamente reatar sua relação com os amigos mais antigos, prossegui-la com novos e, na última geração, conquistar novamente outros para seu tempo de vida restante. Ele deseja poupar a juventude dos desvios, nos quais ele mesmo se perdera e, na medida em que observa e aproveita as vantagens do tempo presente, deseja manter a recordação de esforços anteriores proveitosos.

Nesse sentido sério une-se uma pequena sociedade. Que uma atmosfera alegre acompanhe nossos empreendimentos e o tempo nos diga onde iremos chegar!

Esperemos que os artigos que pretendemos apresentar, embora sejam escritos por mais pessoas, não estejam nunca em contradição quanto aos pontos principais, mesmo que a maneira de pensar dos autores não seja completamente a mesma. Nenhuma pessoa observa o mundo da mesma maneira que a outra e diferentes caracteres muitas vezes aplicam, de maneira diferente, um mesmo

princípio que reconhecem conjuntamente. De fato, o homem não é sempre o mesmo em suas intuições e juízos: convicções primitivas têm de sumir posteriormente. Mesmo se o que pensamos e expressamos isoladamente não resista a todas as provas, que pelo menos possamos permanecer verdadeiros em nossos próprios caminhos diante de nós mesmos e dos outros.

Por mais que os editores desejem e esperem estar em harmonia entre si e com uma grande parte do público, eles não devem todavia ocultar o fato de que irão ouvir vozes dissonantes de diversos lados. Eles devem esperar isso e muito mais, pois se afastam em mais de um ponto da opinião dominante. Muito longe de quererem dominar ou modificar a maneira de pensar dos outros, eles irão expressar firmemente sua própria opinião e, segundo se derem as circunstâncias, irão ou se afastar de uma discussão ou assumi-la, mas no todo irão sempre insistir numa posição, e particularmente repetir, o quanto for necessário, aquelas condições que lhe parecerem imprescindíveis para a formação de um artista. Quem se importa pela questão objetiva [*Sache*], deve saber tomar partido, caso contrário não merece atuar.

Quando prometemos apresentar observações e considerações sobre a natureza, então temos de indicar ao mesmo tempo que se trata particularmente daquelas que se referem inicialmente à arte plástica, bem como à arte em geral, mas também à formação geral do artista.

A mais distinta exigência que se fará ao artista permanece sempre a seguinte: que ele se atenha à natureza, a estude, a imite e produza algo que se assemelhe aos seus fenômenos.

Nem sempre refletimos sobre a grandeza e até mesmo a enormidade de tal exigência, que o verdadeiro artista experimenta somente depois de uma formação avançada. A natureza está separada da arte por um fosso enorme, que o gênio sozinho não é capaz de ultrapassar sem um meio auxiliar externo.

Tudo o que percebemos ao nosso redor é apenas matéria bruta. Raramente um artista, por meio do instinto e do gosto, por meio do

exercício e de ensaios, aprende a conquistar o belo aspecto exterior das coisas, a escolher no bem existente o melhor que ele tem e, pelo menos, a produzir uma aparência agradável. Mas ainda mais raro, particularmente na época moderna, é quando um artista é capaz de penetrar na profundidade dos objetos, bem como na profundidade de sua própria mente, a fim de produzir em suas obras não apenas algo que faz efeito de maneira leve e superficial, mas, em competição com a natureza, algo de espiritualmente orgânico, de modo que possa dar à sua obra de arte tal conteúdo, tal forma que faça com que a obra pareça ao mesmo tempo natural e além do natural.

O ser humano é o supremo, aliás, o mais próprio objeto da arte plástica. Para compreendê-lo, a fim de desentranhar o labirinto de sua constituição, é indispensável um conhecimento da natureza orgânica. O artista também deveria se instruir teoricamente sobre os corpos inorgânicos, bem como sobre os efeitos naturais universais, particularmente quando são aplicáveis para a arte como, por exemplo, o som e a cor. A propósito, quantos desvios ele não teria de fazer se tivesse de escolher aquilo que serve para o seu fim na escola do anatomista, junto ao descritor da natureza e ao cientista natural? Inclusive, coloca-se a questão de saber se ele justamente encontraria nestes o que para ele deve ser a coisa mais importante. Aqueles homens têm de satisfazer carências inteiramente diferentes de seus próprios alunos para que possam pensar na carência delimitada e particular do artista. Por isso, o nosso propósito é aqui intermediar entre uns e outros e, mesmo que não vislumbremos imediatamente como poderemos por nós mesmos concluir o trabalho necessário, pelo menos poderemos ora fornecer um panorama quanto ao todo ora introduzir a execução quanto ao detalhe.

A figura humana não pode ser apreendida meramente por meio da visão de sua superfície. É preciso descobrir o seu interior, separar suas partes, perceber as ligações das mesmas, conhecer as diferenças, instruir-se sobre os efeitos e contra-efeitos. Também é necessário que estejamos imbuídos do que é oculto, do que subjaz, do fundamento do fenômeno, quando se quer realmente ver e

imitar o que se move em ondas vivas diante de nossa visão como um todo belo e inseparado. A visão da superfície de um ser vivo confunde o observador e certamente pode-se aqui, como em outros casos, aplicar o seguinte dito verdadeiro: somente se sabe o que se viu antes! Pois, assim como o míope vê melhor um objeto do qual se afasta do que aquele do qual se aproxima, porque sua visão espiritual lhe vem em auxílio, assim a perfeição da intuição reside propriamente no conhecimento.

É admirável como um conhecedor da história natural, que é ao mesmo tempo desenhista, copia bem os objetos, na medida em que reconhece o que é mais importante e significativo nas partes, donde decorre o caráter do todo, e coloca a ênfase nelas.

Assim como um conhecimento mais exato das partes singulares da figura humana exige enorme esforço do artista, as quais ele deve por fim novamente considerar como um todo, assim também um panorama, uma visão lateral sobre objetos aparentados é sumamente útil, pressupondo que o artista seja capaz de se elevar às idéias e de captar o parentesco próximo de coisas que parecem distantes.

A anatomia comparada elaborou um conceito universal sobre as naturezas orgânicas. Ela nos conduz de uma figura à outra e, ao observarmos naturezas mais ou menos aparentadas, nos elevamos acima de todas elas a fim de visualizar seus traços característicos em uma imagem ideal.

Se fixarmos a mesma, descobriremos então que nossa atenção na observação dos objetos toma uma direção determinada, que os conhecimentos separados podem ser mais facilmente alcançados e fixados por meio da comparação e que, por fim, somente poderemos disputar com a natureza, no emprego artístico, quando ao menos aprendermos, até certo grau, como ela procede na formação de suas obras.

Se, além disso, estimularmos o artista para também procurar obter algum conhecimento da natureza inorgânica, o fazemos porque atualmente podemos nos instruir com rapidez e comodidade sobre o reino mineral. O pintor necessita de algum conhecimento

das pedras, a fim de imitá-las de maneira característica, o escultor e o construtor a fim de utilizá-las, o talhador de pedras não pode dispensar um conhecimento das pedras preciosas, o conhecedor e o amante irão igualmente aspirar por esse conhecimento.

Se, por fim, sugerimos ao artista que ele constitua um conceito dos efeitos universais da natureza, a fim de aprender a conhecer aqueles que o interessam particularmente, ora para se formar segundo vários lados ora para compreender melhor o que lhe concerne, então queremos também sobre esse ponto significativo acrescentar ainda algumas considerações.

Até o presente momento o pintor apenas podia admirar a teoria das cores do físico, sem extrair disso alguma vantagem. Mas o sentimento natural do artista, um exercício continuado, uma necessidade prática o conduziu a um caminho próprio, ele sentiu as oposições vivas, por meio de uma unificação da qual nasce a harmonia das cores. Ele identificou certas propriedades das cores por meio de sentimentos que se aproximam delas; ele possuía cores quentes e frias, umas que exprimem proximidade e outras que exprimem distância e designações dessa ordem. E assim ele aproximou, segundo o seu modo próprio de pensar, esses fenômenos das mais universais leis da natureza. Talvez se confirme a hipótese que os efeitos naturais das cores, bem como os efeitos magnéticos, elétricos e outros, repousam sobre uma relação recíproca, uma polaridade ou como se queira denominar os fenômenos do que é duplo, aliás múltiplo, em uma unidade definida.

Será um compromisso nosso colocar essa teoria à disposição do artista, de maneira circunstanciada e acessível. E podemos tanto mais nutrir a esperança de fazer aqui alguma coisa que lhe seja bem-vinda quanto estamos apenas empenhados em explicar e reconduzir a princípios o que ele até hoje já fez por instinto.

É o que basta em relação ao que esperamos comunicar primeiramente quanto à natureza. Agora devemos tratar do que é estritamente necessário quanto à arte.

A organização da presente obra consiste em apresentar artigos

isolados, e inclusive alguns deles em partes, sendo nosso desejo, nesse caso, não o de desmembrar o todo, mas de constituir, ao fim, um todo a partir das diversas partes. Torna-se, portanto, necessário, tanto quanto for possível, tratar de maneira universal e sumária dos trabalhos isolados que o leitor receberá aos poucos. Em primeiro lugar, iremos nos ocupar de um ensaio sobre a arte plástica, no qual deverão ser apresentadas as categorias conhecidas, segundo nosso modo de pensar e método. Estaremos aqui especialmente preocupados em tornar visível a importância de cada parte da arte e em mostrar que o artista não tem de desprezar nenhuma delas, como infelizmente ocorre e ocorreu tantas vezes.

Anteriormente consideramos a natureza o tesouro das matérias universais, mas agora chegamos ao ponto importante onde se mostra como a arte prepara mais precisamente para si mesma suas matérias.

Na medida em que o artista apreende qualquer objeto da natureza, esse já não pertence mais à natureza, aliás, pode-se até dizer que o artista neste instante o cria, na medida em que conquista para o objeto o que é significativo, característico e interessante ou, pelo menos, primeiramente introduz nele seu valor mais elevado.

Desse modo são primeiramente como que impostos à figura humana as belas proporções, as formas nobres e os caracteres mais elevados, é traçado o círculo da regularidade, da perfeição, do significativo e da consumação. Aqui a natureza adora depositar o que ela tem de melhor, ao passo que, de resto, em sua grande amplitude, ela facilmente deforma no que é feio e se perde no insignificante.

O mesmo vale para as obras de arte compostas, para seu objeto e conteúdo, seja o motivo [*Aufgabe*] a fábula ou a história.²

Feliz o artista que não se engana no empreendimento da obra, que sabe escolher o que é apropriado à arte ou, muito mais, que sabe determiná-lo!

Aquele que se perde com angústia nos mitos dispersos, nas histórias muito amplas, a fim de encontrar aqui um motivo [*Auf-*

gabe], que pretende ser importante por meio da erudição ou interessante por meio da alegoria, esse irá, na metade de seu trabalho, topar muitas vezes com obstáculos inesperados ou, na conclusão do mesmo, perder o seu mais belo alvo. Aquele que não fala claramente aos sentidos também não falará de maneira pura à alma. Nós consideramos esse ponto tão importante que logo no início iremos trazer um tratado minucioso sobre ele.

Quando o objeto é felizmente encontrado ou inventado acrescenta-se, a seguir, o tratamento, o qual queremos dividir em três: o espiritual, o sensível e o mecânico.

O tratamento espiritual elabora o objeto em sua conexão interna, ele encontra os motivos [*Motive*] subordinados. E se de fato é possível julgar a profundidade do gênio artístico pela escolha do objeto, será na descoberta dos motivos que poderemos reconhecer sua amplitude, sua riqueza, sua plenitude e amabilidade.

Denominaremos o tratamento sensível aquele por meio do qual a obra é inteiramente captável pelos sentidos, alegre com agrado e se torna indispensável por meio de um encanto suave.

O tratamento mecânico, por fim, seria aquele que atua por meio de algum órgão corpóreo sobre determinadas matérias e, com isso, dá ao trabalho uma existência e realidade próprias.

Ao esperarmos, dessa maneira, ser úteis ao artista e desejarmos vivamente que ele se sirva em seus trabalhos de certos juízos, de alguns conselhos, nos aflige infelizmente a consideração preocupante de que cada empreendimento, assim como cada ser humano, sofre igualmente de sua época, como também é capaz de tirar dela ocasionalmente uma vantagem. E nós não podemos afastar inteiramente de nós mesmos a pergunta: que acolhida pretendemos encontrar?

Tudo está submetido a uma alternância eterna e, uma vez que certas coisas não podem subsistir ao lado de outras, elas se reprimem reciprocamente. Assim ocorre com conhecimentos, com instruções para certos exercícios, com modos de pensar e máximas. Os fins dos homens permanecem quase sempre os mesmos: pretende-se ainda

agora, como há séculos, ser ou vir a ser um bom artista e poeta. Mas os meios mediante os quais se chega a essa finalidade não são claros a cada um. E por que haveríamos de negar que não há nada mais agradável do que executar ludicamente um grande propósito?

Naturalmente o público possui uma grande influência sobre a arte, ao pedir para o seu aplauso e dinheiro uma obra que lhe agrade, uma obra que seja desfrutável imediatamente. E muitas vezes o artista prefere acomodar-se a isso, pois ele é uma parte do público. Ele também foi formado pela mesma época e sente também as mesmas exigências, ele se impulsiona na mesma direção e assim se move feliz junto com a massa, que o carrega e é vivificada por ele.

Vemos dessa maneira nações e épocas inteiras entusiasmadas por seus artistas, assim como o artista se espelha em sua nação e época, sem que ambos tenham a mínima suspeita de que seu caminho poderia não ser o mais correto, que seu gosto é estreito, que sua arte esteja caminhando para trás e que seu avanço esteja voltado para o lado falso.

Em vez de nos estendermos num plano de generalidades, fazemos aqui uma observação que se refere particularmente à arte plástica.

Para o artista alemão, bem como em geral para todo artista novo e nórdico, torna-se quase impossível passar do que é informe para a forma [*von dem Formlosen zur Gestalt*] e, mesmo que ele tenha penetrado nesse âmbito, manter-se nele.

Todo artista que viveu por um período na Itália pergunta-se se não foi a presença das melhores obras da arte antiga e moderna que despertaram nele o impulso iniludível de estudar e de imitar a figura humana em suas proporções, formas e caracteres. Se não foi isso que o levou ao máximo de esforço e trabalho na execução, para se aproximar daquelas obras de arte que repousam inteiramente sobre si mesmas, a fim de produzir uma obra que, ao satisfazer a intuição sensível, eleva o espírito às mais altas regiões. Mas ele também confessa que, após seu retorno, tem de recuar aos poucos daquele impulso, porque encontra poucas pessoas que

propriamente querem ver e apreciar o que foi configurado e refletir sobre o mesmo. Geralmente ele encontra apenas pessoas que observam por alto a obra e junto a ela pensam qualquer coisa e a sentem e desfrutam segundo a sua maneira de pensar.

A pior imagem pode falar ao sentimento e à imaginação e, ao colocá-los em movimento, os liberta e libera e se abandona a si mesma; a melhor obra de arte também fala ao sentimento, mas uma linguagem mais elevada que se deve certamente compreender; ela cativa os sentimentos³ e a imaginação. Ela retira nossa arbitrariedade, não podemos utilizar e dominar como bem entendemos o que é perfeito, somos forçados a nos entregar a ele para nos conservarmos novamente a partir dele, mas agora elevados e melhorados.

Procuraremos mostrar aos poucos, tão nitidamente quanto for possível em casos isolados, que não se trata aqui de sonhos. Particularmente iremos chamar a atenção para uma contradição na qual muitas vezes se enredam os modernos. Eles chamam os antigos de seus mestres, reconhecem nas obras deles uma excelência inalcançável e, contudo, se afastam na teoria e na prática das máximas que eles sempre observaram.

Ao partirmos deste importante ponto e muitas vezes novamente retornarmos a ele, encontraremos ainda outros dos quais deve ser mencionada alguma coisa.

Um dos sinais mais evidentes da decadência da arte é a mistura de suas diferentes espécies.⁴

As artes enquanto tais, bem como suas modalidades, são aparentadas entre si; elas possuem certa inclinação para se unificarem, aliás, para se perderem umas nas outras. Mas o dever, o mérito, a dignidade do autêntico artista reside precisamente em saber separar o ramo artístico no qual trabalha dos outros ramos, de colocar cada arte e espécie artística sobre si mesma e isolá-la até onde for possível.

Já se percebeu que toda arte plástica aspira à pintura e que toda poesia aspira ao drama, e essa experiência pode no futuro nos dar a ocasião para importantes observações.

O autêntico artista, aquele que cria leis, aspira à verdade artística, mas o artista que não tem leis, que segue um impulso cego, aspira à realidade natural; por meio daquele a arte é conduzida ao topo supremo, por meio deste ao degrau mais baixo.

O que vale para o aspecto universal da arte aplica-se igualmente para as suas espécies. O escultor deve pensar e sentir de maneira diferente do que o pintor, aliás, ele tem de proceder de maneira diferente quando pretende produzir uma obra em relevo e uma escultura. Uma vez que foram sempre mais elevadas as obras em baixo-relevo, a seguir, separadas as partes e as figuras e, por fim, alcançadas as construções e as paisagens e representado algo que é metade pintura metade um jogo de marionetes,⁵ sempre mais declinou a arte verdadeira. Infelizmente, excelentes artistas da época moderna trilharam dessa maneira o seu caminho.

Se no futuro expressarmos essas máximas que consideramos corretas, desejamos que, assim como elas foram extraídas das obras de arte, também sejam examinadas praticamente pelo artista. Como é raro concordarmos com alguém, em termos teóricos, sobre um princípio! Ao contrário, decidimos muito mais rapidamente sobre algo aplicável, útil. Quantas vezes não vemos confusos os artistas na escolha de seus objetos, na composição geral do que é adequado à sua arte e na ordenação particular, bem como o pintor na escolha das cores. Então chega a hora de examinar um princípio e a questão torna-se mais fácil de ser decidida: se nos aproximamos por meio desse princípio dos grandes modelos e de tudo que apreciamos e amamos neles ou se o princípio nos prende a uma confusão empírica de uma experiência que não foi suficientemente refletida.

Se tais máximas valem para a formação do artista, para o seu direcionamento em muitas dificuldades, elas também servirão para o desenvolvimento, a avaliação e o julgamento de obras de arte antigas e modernas, bem como, alternadamente, poderão novamente nascer da observação das mesmas. Aliás, é tanto mais necessário observar esse ponto pelo fato de que, não obstante se-

rem universalmente louvados os méritos da Antigüidade, muitos indivíduos, bem como nações inteiras, desconhecem justamente onde reside o supremo mérito daquelas obras.

Um exame exato delas é o que mais irá nos prevenir diante deste mal. Por isso, aqui apenas será apresentado um exemplo de como costuma ocorrer com o amante da arte plástica, para que fique clara a necessidade de uma crítica precisa das obras de arte antigas, bem como modernas, caso ela deva trazer alguma utilidade.

Uma cópia de gesso sem brilho e imperfeita de uma obra-prima antiga sempre fará um grande efeito sobre todo olhar receptivo ao belo, embora destreinado.⁶ Pois em tal cópia permanece, todavia, sempre ainda a idéia, a simplicidade e a grandeza da forma,⁷ em suma, o mais universal, tanto quanto seria possível captar a distância com olhos não peritos.

Pode-se observar que uma inclinação vivaz pela arte muitas vezes é despertada por tais cópias inteiramente imperfeitas. O efeito é idêntico ao objeto: em tais amigos da arte é suscitado um sentimento [*Gefühl*] indeterminado e obscuro, em vez de aparecer propriamente o objeto, em seu valor e em sua dignidade. São eles que muitas vezes expressam o princípio: uma investigação demasiadamente exata e crítica destrói o prazer e também se volta contra uma valorização do que é singular.

Mas se aos poucos são apresentados a eles, junto a uma experiência e exercício ampliados, uma cópia acurada em vez de uma que é sem brilho, um original no lugar de uma cópia, então, com o conhecimento, também aumenta o deleite. E esse deleite cresce ainda mais quando os próprios originais, os originais perfeitos, se tornam para eles, por fim, conhecidos.

O ser humano adora penetrar nos labirintos de observações mais exatas, quando os detalhes assim como o todo são perfeitos. Inclusive percebemos que aprendemos a conhecer o excelente apenas na medida em que somos capazes de perceber o deficiente. O prazer do conhecedor consumado será distinguir entre a restauração e as partes originais, entre a cópia e o original, de observar ainda nos

menores fragmentos o esplendor destruído do todo. E há uma grande diferença entre observar e apreender um todo sem brilho, com sentidos obscuros, e um todo consumado, com o sentido claro.

Aquele que se dedica a um conhecimento deve aspirar ao que é supremo! O processo do conhecimento é muito diferente do que o do exercício, pois no âmbito prático cada um deve logo se contentar com o fato de que lhe está reservada apenas certa medida de forças. Mas muito mais homens são capazes do conhecimento, da inteligência, aliás, pode-se dizer que dele é capaz toda pessoa que se pode enganar a si mesma e ordenar os objetos, que não aspira, por meio de uma obstinação rígida e estreita, a aplicar sua pequena estreiteza às supremas obras da natureza e da arte.

Na verdade, apenas na presença das obras de arte se deveria falar sobre elas, para si e para os outros, com propriedade e com verdadeira utilidade. Tudo depende da apreensão intuitiva,⁸ importa que com a palavra, por meio da qual se espera esclarecer uma obra de arte, se pense a maior determinação possível, pois de outro modo nada é pensado.

Por isso, ocorre tantas vezes que aquele que escreve sobre obras de arte se detém apenas no universal, por meio do que certamente podem ser suscitados idéias e sentimentos, inclusive a todo tipo de leitor. Mas pouco é feito para aquele que, com o livro aberto na mão, se coloca diante da obra de arte.

Mas justamente por isso, em mais de um escrito, ocorrerá talvez que iremos mais suscitar do que satisfazer o desejo do leitor. Pois nada é mais natural para o leitor do que o desejo de ter imediatamente diante do olhar uma obra de arte excelente sobre a qual leu uma análise com exatidão. Assim ele poderá desfrutar do todo, do qual se trata, e no que concerne às partes, submeter a opinião que recebe ao seu próprio juízo.

Mas, embora os editores tenham a intenção de trabalhar para aqueles que ou viram as obras ou irão vê-las no futuro, eles esperam, todavia, também realizar o suficiente para aqueles que não se encontram em nenhum destes dois casos. Iremos mencionar as

cópias, indicar onde se encontram mais próximas aos alemães as cópias de gesso de obras de arte antigas e as próprias obras de arte antigas e, assim, procurar ir ao encontro, tanto quanto pudermos, de um autêntico amor à arte e conhecimento dela.

Pois, uma história da arte apenas pode repousar sobre o conceito supremo e o mais exato possível da arte. Apenas quando se conhece o excelente, que o homem foi capaz de produzir, pode ser representado o percurso psicológico-cronológico que se tomou na arte bem como em outras disciplinas. Aqui primeiramente existia uma atividade limitada em uma imitação árida, até mesmo triste, do que é insignificante e significativo. A seguir desenvolveu-se diante da natureza um sentimento mais encantador, pleno de alma que, acompanhado pelo conhecimento, regularidade, seriedade e rigor, elevou a arte, sob condições favoráveis, ao ponto supremo. Por fim, tornou-se possível ao gênio afortunado, que se encontrava envolto por todos esses meios auxiliares, a produzir o que é cheio de encanto e acabado.

Infelizmente, porém, tais obras de arte que se expressam com tal leveza e inspiram no homem um sentimento cômodo sobre si mesmo, uma felicidade e liberdade, suscitam no artista que aspira por algo o conceito de que a produção também é cômoda. Uma vez que o ponto culminante do que é representado pela arte e pelo gênio é um fenômeno leve, os que se sucedem são estimulados a facilitar as coisas e a trabalharem para a aparência.

Assim, a arte vai aos poucos decaindo de sua altura, no todo como no detalhe. Mas se quisermos formar sobre isso um conceito intuitivo, então devemos descer ao detalhe do detalhe, o que nem sempre é uma ocupação agradável e estimulante, mas compensada aos poucos pela visão segura sobre o todo.

Se a experiência na observação de obras de arte antigas e posteriores⁹ nos conservou certas máximas, nós necessitaremos muito delas para o julgamento dos trabalhos modernos e mais recentes. Pois, uma vez que na valorização dos artistas vivos ou dos que há pouco se foram se misturam facilmente relações pessoais, amor e

ódio por parte dos indivíduos particulares e inclinação e repulsa por parte da multidão, precisaremos, com tanto mais necessidade, de princípios para expressar um juízo sobre nossos contemporâneos. A investigação, portanto, pode ser feita imediatamente a partir de dois modos. A influência da arbitrariedade é diminuída, a questão é levada a um tribunal mais elevado. Podemos examinar o próprio princípio bem como sua aplicação e, mesmo, se também não concordarmos, todavia, pode o ponto de conflito ser indicado com segurança e nitidez.

Desejaríamos particularmente que o artista vivo, em cujos trabalhos talvez poderemos encontrar algo para recordar, examinasse de maneira conscienciosa os nossos juízos. Pois cada um que merece esse nome é forçado em nossa época a constituir, a partir de seu trabalho e reflexão própria, se bem que não uma teoria, pelo menos certo aparato de regras teóricas e caseiras para um emprego em muitos casos nos quais sente dificuldades. Mas também observamos muitas vezes que ele neste caminho estabelece tais máximas como leis que são apropriadas ao seu talento, à sua inclinação e comodidade. Ele está submetido a um destino humano universal. Quantas pessoas, em outras disciplinas, não agem da mesma maneira! Mas não nos formamos quando movemos, apenas com leveza e comodidade, o que reside em nós. Todo artista, assim como todo homem, é apenas um ser singular e sempre penderá apenas para um único lado. Por isso, o ser humano também tem de acolher, prática e teoricamente, tanto quanto for possível, o que se opõe à sua natureza. Aquele que possui uma natureza leve procure seriedade e rigor, o que possui uma natureza pesada tenha diante de seus olhos um ser leve e cômodo, o vigoroso procure a amabilidade, o amável, o vigor e cada um irá tanto mais desenvolver sua natureza própria quanto mais parecer se afastar de si mesmo. Toda arte requer o homem inteiro, o seu grau mais alto possível exige toda a humanidade.

O desenvolvimento da arte plástica é mecânico e com razão a formação do artista começa, em sua primeira juventude, a partir do que é mecânico. Sua educação restante, ao contrário, é muitas

vezes desprezada, quando deveria ser muito mais cuidadosa do que a de outros que possuem a oportunidade de tirar uma vantagem da própria vida. A sociedade logo faz de um homem rude alguém cortês e uma vida de negócios torna precavida mesmo a pessoa mais aberta. Trabalhos literários, que aparecem por meio da publicação para um público maior, encontram por todos os lados resistência e repreensão. Mas o artista plástico sozinho está muitas vezes limitado a uma oficina solitária. Ele quase apenas se ocupa com aquele que encomenda e paga o seu trabalho, com um público que muitas vezes apenas segue certas impressões doentias, com conhecedores que o inquietam e com charlatões que recebem toda novidade com tais fórmulas de elogio e de apreço como se com isso o mais excelente já tivesse sido suficientemente louvado.

Já é tempo de concluir essa introdução, para que ela não antecipe e substitua a obra, em vez de apenas precedê-la. Até aqui designamos ao menos o ponto do qual pretendemos partir, mas apenas o desenvolvimento gradual poderá indicar até onde poderemos e iremos nos estender. Esperamos nos ocupar logo com a teoria e a crítica da poesia; também não devemos excluir o que nos oferecem a vida em geral, as viagens, aliás, os eventos do dia. Por isso, por fim, falemos ainda de uma questão importante.

Para a formação do artista, para o gozo do amigo da arte foi desde sempre de grande significado o lugar em que se encontravam as obras de arte. Houve uma época em que eles pouco se deslocavam, ficando em geral num único lugar, mas agora deu-se uma grande mudança que terá importantes conseqüências para a arte, tanto em relação ao todo quanto em relação aos aspectos particulares.

Mais do que nunca temos talvez agora motivos para considerar a Itália um grande corpo artístico, tal como ele ainda se conservava há pouco tempo. Se é possível fazer um panorama sobre isso, então somente se mostrará o quanto o mundo perdeu neste instante em que tantas partes foram arrancadas desse todo grande e antigo.

O que no ato da destruição mesma sucumbiu, com certeza

permanecerá eternamente um mistério. Uma representação do novo corpo artístico que se forma em Paris será possível em alguns anos.¹⁰ Iremos indicar o método de como um artista e um amante da arte podem se aproveitar do que existe na França e na Itália. Nesse caso, ainda tem de ser discutida uma importante e bela questão: o que as outras nações poderiam fazer, particularmente a Alemanha e a Inglaterra, nessa época de dispersão e de perda, para tornar universalmente úteis os mais diversos tesouros artísticos que estão dispersos nesses países, e isso com um sentido verdadeiro, cosmopolita, que talvez não se encontre em nenhum lugar mais puro do que nas artes e nas ciências? O que essas nações poderiam fazer para ajudar a formar um corpo artístico ideal, a fim de, com o tempo, poder ser recompensado aquilo que o tempo presente nos destrói, para não dizer arranca?

É o que basta em termos universais acerca do propósito de uma obra para a qual desejamos muitos colaboradores sérios e amistosos.

- 1 *Propyläen — Einleitung*. “Propileus” é uma palavra de origem grega que designa o pórtico grandioso do templo de Atenas e a escadaria de mármore pentélico, por onde se subia à Acrópole de Atenas. Os *propileus* foram construídos no governo de Péricles e eram conhecidos na época de Goethe por meio da escultura de James Stuart e Nicholas Revett: *The Antiquities of Athens* (1762-1787). A sugestão desse título para a revista foi feita por Heinrich Meyer, e editada pelo próprio Meyer, Goethe e Schiller. Os dois primeiros propriamente conduziram a revista, uma vez que Schiller não se considerava apto em matéria das artes plásticas. Tendo chegado somente a seis números, os principais ensaios da revista foram: *Sobre o Laocoonte*, *Sobre a verdade e a verossimilhança das obras de arte* e *O ensaio sobre a pintura de Diderot*. [N. T.]
- 2 Isto é: tema mitológico ou histórico. [N. T.]
- 3 *Gefühle* é aqui “sentimento” no sentido de uma sensação interna, ao passo que nas outras ocorrências do período trata-se de “sentimento” como *Empfindung*, mais relacionado à percepção e à sensação como órgão exterior de receptividade sensorial. [N. T.]
- 4 A idéia da decadência da arte provém de Winckelmann, *História da arte da Antiguidade* (1764), que distingue entre os gregos quatro épocas de crescimento e declínio da arte, bem como considera que a arte posterior ao Renascimento sofreu uma abrupta decadência. A mistura das espécies da arte é um tema do *Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia* (1766), de Lessing, e praticada de vários modos pelo romantismo. [N. T.]

- 5 Provável alusão às Portas do Paraíso do Batistério de Florença (1425-1452); cf. a carta a Meyer de Goethe de 22 de julho de 1796. [N. T.]
- 6 As cópias em gesso eram a única maneira de obter na Alemanha um contato visual e sensível com as esculturas antigas. Goethe possuía várias dessas cópias, que hoje podem ser vistas no *Goethe Nationalmuseum* e na Casa de Goethe, em Weimar. O primeiro contato de Goethe com o grupo escultórico do Laocoonte e com o grupo Níobe e suas filhas também se deu por intermédio de cópias de gesso, da Sala de Antigüidades de Mannheim. [N. T.]
- 7 A “nobre simplicidade e grandeza serena” [*edle Einfalt und stille Grösse*] distingue, segundo Winckelmann, as obras de arte da Antigüidade. [N. T.]
- 8 *Anschauen* remete ao termo técnico da filosofia alemã da época: “intuição”, ou seja, à capacidade de apreender o múltiplo dado aos sentidos. Trata-se, pois, no caso da arte, da visão, da audição e do tato. [N. T.]
- 9 *Alten und mittlern Kunstwerke*: provavelmente se trata de obras de arte antigas, medievais e também do início da época moderna, a saber, do Renascimento. [N. T.]
- 10 Isso era o que pretendia um dos resultados da campanha napoleônica na Itália, em 1796, e o tratado de paz de Tolentino, quando foram transferidas numerosas obras de arte da Itália para a França. [N. T.]

sobre laocoonte¹ (1798)

Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; ela é contemplada [*angeschaut*], sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito. Por conseguinte, o que aqui é dito sobre o Laocoonte não tem de modo algum a pretensão de esgotar esse tema. O escrito surgiu mais por ocasião dessa obra de arte primorosa do que por causa dela mesma. Espero que isso esteja enunciado de tal modo que cada amante das artes possa se alegrar com o que é dito e então possa discorrer sobre o assunto segundo o seu modo de pensar.

Quando se pretende falar sobre uma obra de arte primorosa, faz-se necessário discursar sobre toda a arte, pois aquela contém inteiramente esta, e cada um, até onde forem suas forças, também pode desenvolver o universal a partir de tal caso particular; é por isso que também aqui antecipamos algo de universal.

Todas as obras de arte elevadas representam [*stellen dar*] a natureza humana, as artes plásticas se ocupam particularmente do corpo humano; atualmente discorreremos apenas sobre elas. A arte possui vários níveis, em cada um deles podem surgir artistas des-

tacados, mas uma obra de arte perfeita contém todas as propriedades que de outro modo apenas estão distribuídas isoladamente.

As obras de arte supremas que conhecemos nos mostram:

Naturezas vivas, altamente organizadas. É preciso sobretudo o conhecimento do corpo humano em suas partes, medidas, fins interiores e exteriores, formas e movimentos em geral.

Caracteres. O conhecimento da diferença destas partes na figura e no efeito. Propriedades se destacam e se apresentam isoladas; desse modo nascem os caracteres e, assim, as diferentes obras de arte podem ser colocadas em uma relação significativa entre si, bem como, quando uma obra é composta, suas partes podem relacionar-se recíproca e significativamente entre si. O objeto é:

Em repouso ou em movimento. Uma obra ou suas partes podem ser representadas ou subsistindo por si mesmas, em repouso, indicando apenas sua mera existência, ou também em movimento, fazendo efeito, apaixonadamente expressivas.

Ideal. Para chegar a esse ponto, o artista necessita de um sentido profundo, consciencioso, tenaz, ao qual ainda deve se juntar um sentido elevado, a fim de abranger o objeto em toda a sua amplitude, a fim de encontrar o momento supremo a ser representado e, portanto, de destacá-lo de sua realidade restrita e dar-lhe medida, limite, realidade e dignidade em um mundo ideal.

Graça. O objeto e o modo de representá-lo, porém, estão submetidos às leis sensíveis da arte, a saber, da ordem, da capacidade de apreensão, da simetria, do contraste e assim por diante, a partir do que ele se torna belo para o olhar, isso significa, gracioso.

Beleza. Além disso, ele está submetido à lei da beleza espiritual, que surge por meio da medida, à qual o homem cultivado para a representação ou a produção do belo sabe inclusive submeter os extremos.

Após ter indicado previamente as condições que exigimos de uma elevada obra de arte, posso então, com poucas palavras, dizer muito, caso sustente que o nosso grupo² preenche a todas, aliás, que se pode desenvolvê-las unicamente a partir dele.

Permitam-me que me dispensem de provar que o grupo demonstra o conhecimento do corpo humano, o característico no mesmo, bem como a expressão e a paixão. A altura e a idealidade segundo as quais o objeto é apreendido se demonstrará a partir do que se segue; ninguém que conhece a medida segundo a qual é aqui representado o extremo de um sofrimento físico e espiritual negará o fato de que se deve denominar bela a obra de arte.

Ao contrário, para muitos parecerá paradoxal quando afirmo que este grupo também é ao mesmo tempo gracioso. Sobre isso apenas algumas palavras.

Cada obra de arte deve indicar a si como tal e isso ela somente poderá fazer por meio do que denominamos como a beleza sensível ou a graça. Os antigos, muito distantes da ilusão moderna de que a obra de arte, segundo a aparência, deve novamente ser uma obra da natureza, caracterizavam as suas obras de arte como tais por meio da ordenação selecionada das partes; eles facilitavam ao olhar a percepção das relações por meio da simetria, e assim uma obra de arte complexa tornava-se passível de ser apreendida. Justamente por meio desta simetria e por meio de oposições tornaram-se possíveis os supremos contrastes em pequenos desvios. O cuidado dos artistas em opor massas múltiplas, de em grupos conduzir particularmente as extremidades dos corpos reciprocamente a uma situação regular, era muito estudada e oportuna, de tal forma que cada obra de arte, mesmo quando também se abstrai do conteúdo, quando de longe apenas se vê os mais gerais contornos, ainda aparecia ao olhar como um ornamento. Os vasos antigos nos oferecem centenas de exemplos de tal agrupamento gracioso e seria talvez possível, partindo do grupo de vaso mais calmo até o mais movimentado do Laocoonte, expor em graus os mais belos exemplos de uma combinação simetricamente artística agradável ao olhar. Eu me permito mais uma vez retomar: o grupo do Laocoonte, ao lado de todos os demais méritos reconhecidos, é ao mesmo tempo um modelo de simetria e de multiplicidade, de repouso e de movimento, de oposições e de gradações, que em conjunto se oferecem ao espectador, em parte

sensível em parte espiritualmente e, no *pathos* elevado da representação, suscitam um sentimento agradável e suavizam o turbilhão dos sofrimentos e da paixão por meio da graça e da beleza.

É uma grande vantagem para uma obra de arte ser autônoma, ser fechada. Um objeto em repouso se mostra apenas em sua existência, ele é, portanto, do princípio ao fim fechado em si mesmo. Um Júpiter com um cetro diante de si, uma Juno que repousa em sua majestade e dignidade feminina, uma Minerva voltada para si mesma são objetos que, por assim dizer, não possuem nenhuma relação com o exterior, eles repousam sobre si e em si mesmos e são os primeiros, os mais preferidos objetos da escultura. Mas no âmbito glorioso do círculo mítico da arte, no qual se encontram e repousam as naturezas autônomas singulares, existem círculos menores onde as figuras singulares são pensadas e elaboradas umas em relação às outras como, por exemplo, as nove musas com seu líder Apolo,³ cada uma pensada e executada por si mesma, mas no coro múltiplo total ela se torna ainda mais interessante. Quando a arte passa para o que é apaixonadamente significativo, então ela pode novamente agir da mesma maneira: ela representa para nós ou um círculo de figuras que possuem entre si uma relação apaixonada, como a Níobe com suas filhas, perseguida por Apolo e Diana, ou ela nos mostra em uma única obra o movimento ao mesmo tempo com a sua causa. Recordamos aqui apenas o menino gracioso que tira o espinho de seu pé, o lutador, dois grupos de faunos e ninfas que se encontram em Dresden⁴ e o glorioso grupo em movimento do Laocoonte.

Com razão se preza tanto a escultura porque ela pode e deve levar a representação ao seu ápice supremo, porque ela desobriga o homem de tudo o que não lhe é essencial. Assim também nesse grupo Laocoonte é um mero nome; os artistas o livraram de seu sacerdócio, de seus atributos troianos nacionais, de todos os atributos poéticos e mitológicos; ele não é nada daquilo que diz a fábula acerca dele, ele é um pai com dois filhos, em perigo, a ponto de ser vencido por dois animais perigosos. Assim também não temos aqui nenhuma serpente enviada pelos deuses, e sim serpentes meramente

naturais, poderosas o suficiente para dominar alguns homens, mas de maneira alguma, nem em sua figura nem em sua ação, temos aqui seres extraordinários, vingativos e punitivos. Conforme a sua natureza, elas se aproximam, se enrolam, apertam e uma delas morde irritada. Se eu tivesse de explicar esse grupo, caso não conhecesse nenhuma interpretação do mesmo, iria denominá-lo um idílio trágico. Um pai dorme ao lado de seus dois filhos, eles são cercados por serpentes e, ao acordarem, tentam escapar da rede viva.

Essa obra de arte é extremamente importante devido à representação do momento. Se uma obra da arte plástica deve efetivamente se mover diante dos olhos, um momento passageiro deve ser escolhido; um pouco antes nenhuma parte do todo deve ter se encontrado nessa situação, um pouco depois cada parte deve ser forçada a abandonar essa situação; dessa maneira essa obra sempre será de novo viva para milhões de contempladores.

Para apreender adequadamente a intenção do Laocoonte é preciso colocar-se diante dele a uma distância apropriada, com os olhos fechados; deve-se fechar os olhos e em seguida novamente abri-los, e assim se verá todo o mármore em movimento, ficaremos temerosos tão logo abriremos novamente os olhos por encontrar todo o grupo modificado. Eu gostaria de dizer que, assim como o grupo se encontra agora, ele é um raio fixo, uma onda petrificada no instante em que atinge a praia. O mesmo efeito surge quando se vê o grupo à noite iluminado por uma tocha.⁵

O estado das três figuras é representado em graus mediante a suprema sabedoria; o filho mais velho é apenas enrolado nas extremidades, o segundo é envolvido mais de uma vez, particularmente o seu peito está sendo apertado; por meio do movimento do braço direito ele procura libertar-se, com o esquerdo ele afasta suavemente para trás a cabeça da serpente, a fim de detê-la para que não se enrolle mais uma vez em torno do peito; a serpente quer livrar-se da mão, mas de modo algum a morde. O pai, ao contrário, quer livrar a si e aos filhos violentamente destes estrangulamentos, ele aperta a outra serpente e esta, irritada, morde a sua cintura.



Desenho feito segundo o Laocoonte

A fim de esclarecer a postura do pai no todo, bem como segundo todas as partes do corpo, parece-me como o mais apropriado indicar a sensação instantânea da ferida como o motivo principal de todo o movimento. A serpente não mordeu, mas morde e, na verdade, na parte tenra do corpo acima e algo atrás da cintura. A posição da cabeça restaurada nunca indicou adequadamente a mordida, por sorte foram conservados os restos das duas mandíbulas na parte traseira da estátua. Espero que também não se percam estes rastros sumamente importantes na triste modificação atual!⁶ A serpente provoca no infeliz homem uma ferida na parte onde o

ser humano é muito sensível a todo tipo de estímulo, onde inclusive uma pequena cócega produz aquele movimento que vemos aqui ser causado pela ferida: o corpo é lançado para o lado oposto, o ventre se retrai, os ombros são impelidos para baixo, o peito salta para a frente, a cabeça se inclina para o lado tocado; uma vez que o restante da situação precedente ou a ação apenas se mostra nos pés, que estão presos, e nos braços, que estão em luta, nasce então um efeito conjunto de ímpeto e fuga, de atuação e sofrimento, de esforço e resignação, que talvez não seria possível sob nenhuma outra condição. Ficamos estupefatos diante da sabedoria do artista quando se tenta aplicar a mordida a um outro lado, toda a gesticulação seria modificada e de nenhuma outra maneira ela é mais convenientemente pensada. Temos, portanto, um princípio básico: o artista representou para nós um efeito sensível, ele também nos mostra a causa sensível. O ponto da mordida, eu repito, determina os movimentos atuais dos membros: o afastamento da parte inferior do corpo, a contração do ventre, a projeção para a frente do peito, o encolhimento dos ombros e da cabeça, aliás, todos os traços do rosto vejo decididos por meio deste estímulo instantâneo, doloroso, inesperado.

Longe de mim, porém, separar a unidade da natureza humana, negar a contribuição das forças espirituais deste homem gloriosamente configurado, que eu devesse desconhecer a aspiração e o sofrimento de uma grande natureza. Angústia, medo, susto, inclinação paterna também para mim parecem se mover por meio destas veias, subir neste peito, imprimir-se nesta testa; admito com prazer que com o sofrimento sensível também o sofrimento espiritual é representado no nível supremo, apenas não se transporte o efeito que a obra de arte exerce sobre nós tão vivamente sobre a obra mesma, particularmente não se veja nenhum efeito de veneno em um corpo que apenas neste instante é picado pelas presas da serpente;⁷ não se vê nenhuma luta mortal⁸ num corpo glorioso, impetuoso, sadio, há pouco ferido. Aqui me seja permitida uma observação importante para as artes plásticas; a suprema expressão patética que ela

pode representar se localiza na passagem de um estado para o outro. Vemos uma criança vivaz, que com toda a energia e prazer da vida corre, pula e se regozija, mas de repente é dura e inesperadamente atingida por uma brincadeira ou é acertada física ou moralmente com vigor; este novo sentimento se espalha por todos os membros como um choque elétrico e tal sobressalto é patético em sentido supremo, é uma oposição da qual, sem experiência, não se tem nenhum conceito. Aqui obviamente faz efeito tanto o homem espiritual quanto o físico. Se, portanto, em tal passagem ainda permanece um rastro nítido do estado anterior, então nasce o objeto o mais glorioso para a arte plástica, como ocorre no Laocoonte, onde o ímpeto e o sofrimento estão reunidos em um instante. Assim, por exemplo, Eurídice, no momento em que, passeando alegre pelo campo com o ramalhete de flores colhido, é picada nos calcanhares por uma serpente na qual havia pisado,⁹ iria constituir uma estátua muito patética se pudesse ser expressa não somente pelas flores caídas, mas por meio da direção de todos os membros e por meio da oscilação das dobras do estado duplo da progressão alegre e da parada brusca.

Se apreendermos a figura principal nesse sentido, então podemos lançar um olhar livre e seguro sobre as relações, as gradações e as oposições do conjunto das partes de toda a obra.

O objeto escolhido é um dos mais felizes que se pode imaginar. Homens em luta com animais perigosos e, na verdade, com animais que não fazem efeito como massas ou potências, mas como forças distribuídas, não ameaçam apenas de um lado, não exigem uma resistência concentrada, mas são capazes, segundo o seu comprimento, de em maior ou menor grau paralisar, sem um ferimento, três homens. Através deste meio de paralisação já são espalhados pelo todo, em grande movimento, certo repouso e unidade. Os efeitos das serpentes são indicados em gradações. Uma apenas estrangula, a outra é irritada e fere seu oponente. Os três homens são igualmente escolhidos com grande sabedoria: um homem forte bem constituído, mas que já passou dos anos de maior energia, menos capaz de resistir à dor e aos sofrimentos. Imaginemos que em

seu lugar se encontrasse um jovem forte e o grupo perderia todo o seu valor. Com ele sofrem dois meninos que, mesmo segundo a medida, são mantidos como pequenos diante dele; novamente são duas naturezas sensíveis à dor.

O mais jovem se defende impotente, ele está apavorado, mas não machucado; o pai reage com muita força, mas em vão, antes sua reação provoca o efeito oposto. Ele provoca o seu oponente e é ferido. O filho mais velho é o que está menos asfixiado; ele não se sente pressionado nem com dor, ele se assusta por causa do ferimento instantâneo e pelo movimento de seu pai, ele grita e se levanta no momento em que procura afastar a extremidade da serpente de um de seus pés; aqui, portanto, temos mais um observador, um testemunho e um participante do ato, e a obra está concluída.

Pretendo ainda observar aqui particularmente o que já mencionei de passagem: todas as três figuras exprimem uma ação dupla e estão sumamente ocupadas. O filho mais novo quer se libertar ao erguer o braço direito e afastar com a mão esquerda a cabeça da serpente, ele quer se aliviar do mal atual e evitar um mal maior: o supremo grau de atividade que ainda lhe resta em sua situação de aprisionamento. O pai aspira libertar-se das serpentes e o corpo ao mesmo tempo se afasta diante da mordida instantânea. O filho mais velho fica horrorizado diante do movimento do pai e procura se libertar da serpente que o envolve levemente.

Anteriormente já foi louvado o ápice do instante representado como um grande privilégio dessa obra de arte e aqui ainda temos de falar particularmente disso.

Estabelecemos a hipótese de que serpentes naturais envolveram um pai com seus filhos durante o sono, para que tivéssemos diante de nós uma intensificação na consideração dos momentos. Os primeiros instantes do envolvimento durante o sono são plenos de pressentimento, mas insignificantes para a arte. Poderíamos talvez imaginar um jovem Hércules dormindo, o modo como é envolvido por serpentes, mas cuja figura e repouso nos mostraria o que haveríamos de esperar depois de seu despertar.¹⁰

Prossigamos e imaginemos o pai que, seja como for, se sente a si e a seus filhos envolvidos por serpentes, então vemos que só há um momento de supremo interesse: quando este único corpo é desarmado por meio do envolvimento, quando o outro, mesmo lutando, é ferido e ao terceiro resta uma esperança de fuga. No primeiro caso trata-se do filho mais novo, no segundo do pai e no terceiro do filho mais velho. Procuremos ainda encontrar outro caso! Procuremos distribuir os papéis de outra maneira!

Se pensarmos a ação do começo ao fim e reconhecermos que ela atualmente se encontra no ponto mais elevado, então, se refletirmos sobre os momentos subsequentes e mais afastados, iremos imediatamente perceber que todo o grupo terá de ser modificado e que não pode ser encontrado nenhum instante que seja igual ao atual em valor artístico. O filho mais novo ou será asfixiado pela serpente que o envolve ou será mordido, caso a irrite em seu estado completamente indefeso. Ambos os casos são insuportáveis, porque são um caso extremo que não deve ser representado. No que se refere ao pai, ele ou será ainda mordido pela serpente em outras partes, de modo que toda a situação de seu corpo deve modificar-se, e as primeiras mordidas seriam repulsivas ao espectador, caso não se perdessem, mas todavia deveriam ser indicadas; ou a serpente também pode se virar para o outro lado e atacar o filho mais velho, mas este é então reconduzido a si mesmo, o acontecimento perde seu participante, a última esperança desapareceu do grupo, não é uma representação trágica, mas cruel. O pai, que agora em sua grandeza e em seu sofrimento repousa sobre si mesmo, deveria voltar-se contra o filho, ele seria uma figura secundária participante.

O ser humano possui apenas três sentimentos no sofrimento próprio e alheio: o medo, o terror e a compaixão — a previsão temerosa de um mal que se aproxima, a percepção inesperada do sofrimento presente e a participação no sofrimento duradouro ou que passou; todos os três sentimentos são representados e suscitados por essa obra de arte e, na verdade, na gradação a mais conveniente.

A arte plástica, que sempre trabalha para o momento, tão logo escolher um objeto patético, apreenderá aquele que despertar o terror, a poesia, ao contrário, se apegará àquele momento que suscitar medo e compaixão. No grupo do Laocoonte o sofrimento do pai suscita o terror e, na verdade, no grau supremo, nele a escultura realizou o que há de mais elevado; em parte para percorrer todos os círculos dos sentimentos humanos, em parte para suavizar a impressão vigorosa do terror, ela suscita compaixão pelo estado do filho mais novo e medo pelo mais velho, na medida em que ainda permite a esperança para ele. Assim, os artistas introduziram certo equilíbrio em seu trabalho por meio da multiplicidade, efeito mais suave ou intenso por meio de efeitos, e consumaram tanto um todo sensível quanto espiritual.

Acredito que podemos nos atrever a dizer que esta obra de arte esgota o seu objeto e preenche com sucesso todas as condições da arte. Ela nos ensina que, se o mestre pode imprimir seu sentimento de beleza em objetos tranqüilos e simples, ainda assim o mesmo se mostra em sua suprema energia e dignidade, quando demonstra sua força na formação de caracteres múltiplos e sabe moderar e dominar na imitação artística os arroubos apaixonados da natureza humana. A seguir daremos uma descrição mais precisa das estátuas que são conhecidas sob o nome *A família de Níobe*, bem como também do grupo do touro de Farnésio;" elas se encontram entre as poucas representações patéticas que nos restaram da escultura antiga.¹²

Os modernos comumente se enganaram na escolha de tais objetos. Quando Milo,¹³ preso com as duas mãos na fenda de uma árvore, é atacado por um leão, a arte em vão se esforçará para constituir a partir disso uma obra que possa suscitar uma pura participação. Uma dor dupla, um esforço inútil, um estado desarmado, uma certa ruína apenas podem suscitar repulsa quando não provocam completa indiferença.

E, por fim, apenas ainda uma palavra sobre a relação do objeto com a poesia.

Age-se muito injustamente com Virgílio e a arte da poesia quando se compara, mesmo apenas por um instante, a mais fechada obra-prima da escultura com o tratamento episódico na *Eneida*.¹⁴ Uma vez que o infeliz e exilado Enéias teve ele mesmo de narrar que ele e os seus compatriotas cometeram a indesculpável tolice de conduzir o famoso cavalo para dentro de sua cidade, o poeta deve apenas pensar num modo de desculpar a ação. Tudo também foi feito neste sentido e a história do Laocoonte se coloca aqui como um argumento retórico, onde um exagero, quando apenas é dotado de uma função, pode ser aprovado. Assim surgem serpentes terríveis do mar, com cristas sobre as cabeças, se apressam na direção dos filhos do pai que havia ferido o cavalo, os envolvem, os mordem e os aviltam; se enrolam, apertam em seguida o peito e o pescoço do pai que foi socorrê-los e se elevam triunfantes com as cabeças erguidas no alto, ao passo que entre as suas dobras o infeliz grita em vão por socorro. O povo fica horrorizado e foge diante da imagem, ninguém ousa ser um patriota e o ouvinte, assustado com a história aventureira e repulsiva, facilmente concede que o cavalo foi introduzido na cidade.

Assim, portanto, a história do Laocoonte se encontra em Virgílio meramente como um meio para um fim mais elevado e é ainda uma grande questão saber se o acontecimento é um objeto em si mesmo poético.

1 *Über Laokoon*. [N. T.]

2 O grupo escultórico de mármore do Laocoonte, formado por Laocoonte e seus dois filhos sendo atacados por duas serpentes, data provavelmente do século I a.C. e foi esculpido em conjunto por Hagesandro, Atenodoros e Polidoros. Louvado desde antigamente como uma “obra que se sobrepõe a todas as outras da pintura e da escultura” (*opus omnibus et picturae et statuariae artis preferendum*), segundo a *História natural* (xxxvi, 37) de Plínio, ele somente foi redescoberto na época moderna em Roma no dia 14 de janeiro de 1506, na presença de Michelangelo. [N. T.]

3 Alusão ao grupo das musas de Tibúrcio da *Sala das Musas* do Vaticano. Tratam-se de cópias segundo o original grego do século III a.C., encontradas na sua maioria em 1774. [N. T.]

- 4 Dois grupos de mármore do período helenista da *Coleção de arte estatal* de Dresden mostram a luta entre um sátiro e um hermafrodita. [N. T.]
- 5 Trata-se de um procedimento usual do século XVIII. Heinrich Meyer havia planejado para a revista *Propileus* justamente um artigo intitulado *Sobre a observação de estátuas à luz de tocha*. [N. T.]
- 6 Alusão à transferência do grupo do *Laocoonte* à Paris em 1798, após o tratado de paz de Tolentino. Em 1815 a escultura retorna ao Belvedere do Vaticano. [N. T.]
- 7 Tese defendida por Lessing em seu *Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia* (1766; parte V): segundo a sua visão, as contorções de Laocoonte devem-se ao efeito do veneno. [N. T.]
- 8 Goethe volta-se contra a hipótese central do artigo do arqueólogo Aloys Ludwig Hirt (1759-1839), intitulado *Acréscimo sobre o Laocoonte*, publicado na revista dirigida por Schiller (*Die Horen* 3, 1797, parte 12, pp. 19-28). O ponto de partida ou a motivação primeira do ensaio de Goethe constitui, inclusive, uma resposta ao artigo de Hirt. [N. T.]
- 9 Eurídice, mulher de Orfeu, que ele em vão procura trazer de volta do Hades. Segundo a lenda antiga (da qual Goethe se afasta levemente), ela foi picada por uma serpente quando procurava fugir do assédio de Aristaios. [N. T.]
- 10 A deusa Hera tentou matar Hércules com duas serpentes. Nas artes plásticas o instante do despertar e a morte das serpentes é geralmente representado pela criança. [N. T.]
- 11 Grupo monumental de mármore de Apolônio e Tauriskos (século I a.C.), provavelmente cópia de um original grego (Nápoles. Museu Nacional). [N. T.]
- 12 O artigo sobre o grupo de Níobe foi escrito por Heinrich Meyer, enquanto o artigo sobre o touro de Farnésio apenas foi anunciado no plano da publicação da revista *Propileus*, mas não foi escrito nem por Meyer nem por Goethe. [N. T.]
- 13 Atleta de Crotona que, em torno de 510 a.C., com as mãos presas na fenda de uma árvore foi esfaqueado por animais. [N. T.]
- 14 Alusão ao procedimento de Winckelmann e Lessing. [N. T.]

parecer sobre a formação de um jovem pintor¹ (1798)

O jovem Jagemann² mostra nos desenhos enviados de Viena, e que puderam ser vistos na exposição deste ano da escola de desenho do ducado,³ uma tendência muito feliz para a arte em geral e particularmente para o agradável e delicado na execução. Especialmente primorosos se apresentam uma grande folha com quatro crianças desenhadas, sobre papel cinzento com giz branco e marrom, com exatidão, e outra com sépia pintada à aquarela, segundo um quadro de Domenichino,⁴ no último inclusive se manteve com felicidade o caráter do mestre e podemos com razão nutrir a esperança de que Jagemann, mediante esforço e zelo continuados, seja um excelente artista.

Para chegar a esse objetivo, o melhor conselho que se pode dar a ele é que, a partir de agora, se dedique ao estudo sério, adquira conhecimentos de anatomia e de perspectiva, para atingir com ajuda destes conhecimentos a exatidão do contorno e a beleza nas formas. É essencialmente importante para ele desenhar com frequência segundo as estátuas antigas ou segundo boas cópias delas; esses desenhos devem ser considerados meras peças de exercício, não se exige deles que provoquem grande efeito ou que agradem ao olhar por meio de uma execução límpida. É suficiente

que apenas o contorno seja compreendido, que sejam consideradas atentamente a forma e a proporção. Para a execução de tais desenhos talvez seja melhor traçar com a pena refletidamente o contorno e pintar levemente à aquarela do que desenhar com giz branco sobre papel cinzento; pois a primeira maneira não permite nada de indeterminado, tudo tem de ser feito compreensível e nitidamente, já que na última, ao contrário, muitas coisas podem permanecer despercebidas, ambíguas. Caso deva ser desenhado ocasionalmente, para variar, segundo quadros, então têm de ser escolhidos para tanto modelos de mestres que particularmente são conhecidos devido à pureza, beleza e nitidez das formas. A galeria imperial contém sem dúvida bons quadros antigos da escola florentina e romana, que Jagemann pode utilizar para esse fim.

Um artista jovem, que já domina a parte mecânica da execução no desenho (e Jagemann parece estar nesse nível), poderia também se dedicar por algum tempo aos trabalhos plásticos, o que não deixaria de ser útil. O entrelaçamento dos músculos, sua figura, a contração e o alongamento deles será desse modo captada mais nítida e claramente, um pintor deve em todos os casos pensar suas figuras como redondas, caso queira desenhá-las corretamente, e quanto mais familiarizado estiver com o procedimento do escultor tanto mais fácil isso será para ele. Além disso, ele adquire desse modo a comodidade de ele mesmo poder fazer os modelos necessários em argila ou em cera, que são todavia exigidos para as suas imagens. Um pintor inteligente certamente saberá extrair muitas vantagens disso, pois ele não encontra sempre um escultor hábil e disponível que o ajudará e muitas vezes também não é tão fácil para este adaptar-se inteiramente ao sentido e à necessidade do outro e, contudo, muito depende da direção exata e apropriada destes modelos, devido ao arranjo da vestimenta e ao elemento contingente na iluminação. Quem souber ele mesmo prepará-los, também irá se servir deles de maneira útil para a ordenação.

Para aprender o tratamento das cores é exigido o ensinamento prático de um bom pintor experiente. Tem de se observar neste

caso tantas pinceladas que, quando se estará abandonado a si mesmo, se as conhecerá ou apenas tardiamente ou mesmo nunca.

Em todas as coisas que se referem à disciplina do tratamento, é aconselhável, aliás necessário, que o jovem artista trabalhe contra a sua inclinação; se essa o conduz ao que é fácil, mole e suave, que ele se esforce com todas as forças e exatidão para o rigoroso; se ele demonstra uma queda para o que é duro, determinado e penoso, ele deve, para não cair no que é duro e apreensivo, procurar modelos de maneira leve, agradável, suave. Seria certamente um procedimento equivocado querer dominar a natureza e a inclinação, mas age-se bem quando a controlamos e a limitamos com sabedoria.⁵

No colorido o jovem artista estudante tem de se esforçar para investigar os princípios segundo os quais operaram os maiores mestres e deve, para esse objetivo final, copiar com atenção algumas de suas melhores e mais bem conservadas obras e então procurar novamente aplicar o que captou em seus próprios trabalhos; pois apenas por meio da cópia e da imitação, mesmo no caso de Ticiano ou de Paolo Veronese, ninguém nunca se tornou um bom colorista; mas temos de seguir seus rastros, aproximarmo-nos de seu método, estudarmos e imitarmos a natureza assim como esses grandes mestres a estudaram e imitaram.

Essa é aproximadamente a essência do que tem de ser aconselhado a um jovem artista com um belo talento, na situação de Jagemann, quanto ao propósito de seus estudos. Esse conselho também não sofrerá nenhuma modificação caso ele esteja decidido a ser exclusivamente um pintor de retratos. Nos equivocamos completamente quando acreditamos que a pintura histórica e a de retratos são artes distintas e necessitam, portanto, de um estudo diferenciado. O pintor de retratos tem certamente menos deveres, na medida em que pinta imagens mais delimitadas; mas ele assume reproduzir os homens e seu caráter e, por isso, deve estudar séria e conscienciosamente a figura humana e o que pertence à representação dela. Os maiores mestres na disciplina histórica pintaram retratos e estes têm de ser tomados como modelos em

todas as suas partes. Quem não se propõe a almejar o que é supremo, mas se acomoda com a imitação do que é meramente bom, permanecerá mediano, pois o imitador sempre permanece preso a um nível abaixo de seu modelo; mas o supremo alvo é a imitação da natureza, segundo fins da arte, e para tanto devemos nos tornar hábeis por meio do estudo das obras dos grandes mestres.

- 1 *Gutachten über die Ausbildung eines jungen Malers*. [N. T.]
- 2 O pintor Ferdinand Jagemann (1780-1820), filho do bibliotecário de Weimar, foi incentivado por Goethe e sob a tutela do duque Carlos Augusto recebeu uma formação classicista em Viena junto a Heinrich Füger (1751-1818). O seu modo de representação realista foi bem recebido na exposição de arte de Weimar do ano de 1798. Depois de estudos em Paris e em Roma, em que Goethe sempre o acompanhou e elogiou particularmente a sua orientação pela linguagem formal e classicista de Jaques-Louis David (1742-1825), Jagemann tornou-se professor na escola de desenho de Weimar, onde fez vários retratos de nobres e um, feito com pena, de Goethe no ano de 1817. [N. T.]
- 3 Trata-se da *Escola livre de desenho do príncipe*, fundada pelo duque Carlos Augusto em 1776 em Weimar, portanto, um ano depois da chegada de Goethe a essa cidade. Goethe proferiu palestras nessa escola em 1781-82, sobre anatomia para os artistas. [N. T.]
- 4 Domenico Zampieri (1581-1641), pintor bolonhês, aluno de Annibale Carracci (1560-1609) e um dos principais representantes do classicismo bolonhês. [N. T.]
- 5 Todo esse parágrafo constitui um desenvolvimento do que é anunciado na *Introdução* à revista *Propileus*, cf. *Schriften zur Kunst*, p. 154. [N. T.]

sobre verdade e verossimilhança das obras de arte¹ (1798)

Em um teatro alemão foi representada uma construção oval, sob certo aspecto anfiteatral, em cujos camarotes foram pintados vários espectadores, como se participassem do que se passava lá embaixo.² Muitos espectadores reais da platéia e dos camarotes estavam insatisfeitos com essa imagem e quiseram ficar ofendidos por se querer imputar a eles algo tão sem verdade e inverossímil. Nessa ocasião se dá uma conversa, cujo conteúdo provável é aqui indicado.

O DEFENSOR DO ARTISTA: Permita-me que vejamos se não é possível que nos aproximemos por algum caminho?

O ESPECTADOR: Não consigo imaginar como você pretende desculpar uma tal representação.

O DEFENSOR: Mas, quando você vai ao teatro, você espera que tudo o que você vê no interior dele seja verdadeiro e real?

O ESPECTADOR: Não! Mas exijo pelo menos que tudo deva parecer verdadeiro e real.

O DEFENSOR: Desculpe-me se desminto você diretamente, ao dizer: isso você não exige de modo algum.

O ESPECTADOR: Mas isso seria surpreendente! Se não é isso que exijo, por que o decorador perderia tempo em desenhar todas as linhas exatamente segundo as regras da perspectiva, em pin-

tar todos os objetos segundo a mais perfeita postura? Por que se estudaria o figurino? Por que se demandaria tanto esforço para permanecer-lhe fiel, a fim de me introduzir noutra época? Por que se elogiaria tanto o artista que mais verdadeiramente exprime os sentimentos, o que na fala, na postura e nos gestos mais se aproxima da verdade, o que me ilude de tal modo que acredito ver a coisa mesma e não uma imitação?

O DEFENSOR: Você exprime muito bem os seus sentimentos, mas talvez seja mais difícil do que você pensa reconhecer distintamente o que se sente. O que você diria se eu lhe objetasse que para você toda representação teatral de modo algum parece verdadeira, de que você possui antes uma aparência do verdadeiro?

O ESPECTADOR: Eu lhe responderia que você está antes produzindo uma sutileza que certamente só pode ser um jogo de linguagem.

O DEFENSOR: E eu posso retrucar dizendo que, quando falamos de efeitos de nosso espírito, nenhuma palavra é suave e sutil o suficiente e que jogos de linguagem dessa espécie indicam eles mesmos uma necessidade do espírito, o qual, uma vez que não podemos expressar como queremos o que se passa em nós, procura operar por meio de oposições, procura responder à pergunta segundo dois lados e assim como que apreender a coisa pelo centro.

O ESPECTADOR: Pois bem! Então somente explique-se mais nitidamente e, se posso pedir-lhe, com exemplos.

O DEFENSOR: Estes facilmente saberei dar a meu favor. Por exemplo, se você se encontra na ópera, você não sente um prazer vivo e completo?

O ESPECTADOR: Se tudo estiver combinando bem, é um dos prazeres mais perfeitos dos quais tenho consciência.

O DEFENSOR: Mas se as pessoas lá em cima se encontram e se cumprimentam cantando, recitam pequenos bilhetes de amor³ que recebem, manifestam com o canto todo o seu amor, seu ódio, toda a sua paixão, caminham para lá e para cá cantando e se despedem cantando, você poderia dizer que toda esta representação

ou apenas uma parte dela parece verdadeira? Aliás, posso dizer, apenas têm uma aparência do verdadeiro?

O ESPECTADOR: Sinceramente, se reflito, não me atrevo a dizê-lo. De tudo o que vejo, nada me parece verdadeiro.

O DEFENSOR: Mas mesmo assim você sente um prazer completo e está satisfeito.

O ESPECTADOR: Sem objeções. Inclusive me recordo quando outrora se quis ridicularizar a ópera justamente por causa de sua inverossimilhança e que desde sempre, alheio a essa crítica, sentia o maior prazer e sempre mais sinto quanto mais rica e completa ela se tornou.

O DEFENSOR: E você não se sente completamente iludido também na ópera?

O ESPECTADOR: “Iludido”, esta palavra eu não ousaria empregar — e todavia sim —, mas também não.

O DEFENSOR: Mas aqui você se encontra numa contradição completa, que parece ser ainda mais grave do que um jogo de palavras.

O ESPECTADOR: Calma! Logo iremos esclarecer este ponto.

O DEFENSOR: Tão logo o esclarecermos, estaremos de acordo. Você me permitiria colocar algumas perguntas a propósito do ponto no qual nos encontramos?

O ESPECTADOR: É seu dever tirar-me desta confusão por meio de perguntas, já que você me colocou nela por meio de perguntas.

O DEFENSOR: Você então não gostaria de chamar de ilusão o sentimento que lhe é suscitado por meio de uma ópera?

O ESPECTADOR: Eu não gostaria, mas de fato ele é uma espécie de ilusão, algo que está estreitamente aparentado a ela.

O DEFENSOR: Não é verdade que você quase se esquece de você mesmo neste sentimento?

O ESPECTADOR: Não só quase, mas completamente, se o todo e a parte são bons.

O DEFENSOR: Você se entusiasma.

O ESPECTADOR: Já me ocorreu mais de uma vez.

O DEFENSOR: Você poderia me dizer sob quais circunstâncias?

O ESPECTADOR: São tantos os casos que é difícil relatá-los.

O DEFENSOR: Você mesmo já respondeu, isto é, na maioria das vezes quando tudo está combinando.

O ESPECTADOR: Sem objeções.

O DEFENSOR: Uma tal representação perfeita concordava consigo mesma ou com algum outro produto da natureza?

O ESPECTADOR: Sem dúvida consigo mesma.

O DEFENSOR: E esta concordância era certamente uma obra de arte?

O ESPECTADOR: Certamente.

O DEFENSOR: Anteriormente havíamos negado à ópera uma espécie de verdade; sustentamos que ela de modo algum representa de modo verossímil o que imita; mas podemos negar a ela uma verdade interna que decorre da consequência de uma obra de arte?

O ESPECTADOR: Se a ópera é boa, ela certamente constitui um pequeno mundo por si mesmo, no qual tudo decorre segundo certas leis, que quer ser julgado segundo suas próprias leis, que quer ser sentido segundo suas próprias propriedades.

O DEFENSOR: Não se segue disso que a verdade artística e a verdade natural são completamente distintas e que o artista de modo algum poderia nem deveria aspirar que sua obra parecesse uma obra da natureza?

O ESPECTADOR: Mas ela nos parece tantas vezes ser uma obra da natureza.

O DEFENSOR: Não posso negá-lo. Mas também posso ser sincero contra isso?

O ESPECTADOR: Por que não! Não estamos aqui para ficar adulando um ao outro.

O DEFENSOR: Então arrisco dizer: apenas a um espectador completamente inculto uma obra de arte pode parecer uma obra da natureza, e tal espectador também é amado e tem seu valor para o artista, embora esteja no mais baixo estágio. Mas infeliz-

mente ele ficará satisfeito apenas até o momento em que o artista descer até ele, nunca, porém, ele irá se elevar junto com o artista autêntico quando esse deve alçar vôo, para o qual o impele o gênio, e concluir sua obra em toda a sua amplitude.

O ESPECTADOR: É estranho, mas é possível aceitá-lo.

O DEFENSOR: Você não iria aceitá-lo com prazer se já não tivesse galgado você mesmo um estágio mais elevado.

O ESPECTADOR: Deixe-me fazer um ensaio para ordenar o que foi dito e prosseguir, permita-me tomar o lugar de quem pergunta.

O DEFENSOR: Com prazer.

O ESPECTADOR: Apenas para uma pessoa inculta, você dizia, uma obra de arte pode parecer uma obra da natureza.

O DEFENSOR: Você certamente se lembra dos pássaros que foram bicar as cerejas do grande mestre.⁴

O ESPECTADOR: Mas isso não comprova que estas frutas foram pintadas primorosamente?

O DEFENSOR: De modo algum, isso comprova muito antes que estes apreciadores eram autênticos pardais.

O ESPECTADOR: Mas por causa disso não posso defender que tal quadro é excelente.

O DEFENSOR: Posso contar-lhe uma história mais recente?

O ESPECTADOR: Em geral prefiro histórias a raciocínios.

O DEFENSOR: Um grande naturalista possuía entre seus bichos de estimação um macaco, que de repente tinha sumido e depois de muita procura foi encontrado na biblioteca. Lá, o bicho estava sentado no chão e tinha em torno dele espalhadas gravuras em cobre de uma obra de história natural. Admirado por esse estudo zeloso do amigo da casa, o senhor se aproximou e viu, para a sua admiração e para seu aborrecimento, que o animal curioso havia roído todos os insetos que encontrou retratados.⁵

O ESPECTADOR: Esta história é bem engraçada.

O DEFENSOR: É oportuna, espero eu. Mas você gostaria de colocar estas gravuras ilustrativas ao lado do quadro de um tão grande mestre?

O ESPECTADOR: De fato não.

O DEFENSOR: Mas você considera o macaco entre os apreciadores incultos?

O ESPECTADOR: Bem, certamente entre os mais ávidos. Você desperta em mim um pensamento singular! Não se poderia imaginar que um apreciador inculto justamente requer que uma obra de arte seja natural a fim de também poder desfrutar dela de um modo natural, muitas vezes grosseiro e ordinário?

O DEFENSOR: Concordo inteiramente consigo.

O ESPECTADOR: E você defende, por conseguinte, que um artista se rebaixa quando trabalha para este tipo de efeito?

O DEFENSOR: Esta é uma forte convicção que defendo.

O ESPECTADOR: Mas ainda sinto que há aqui uma contradição. Você me mostrou anteriormente e em outros momentos a honra de me colocar pelo menos entre os apreciadores que estão a meio caminho de se tornarem cultos.

O DEFENSOR: Entre os apreciadores que estão a caminho de se tornarem conhecedores.

O ESPECTADOR: Mas então me diga: por que também para mim uma obra de arte perfeita parece ser uma obra da natureza?

O DEFENSOR: Porque concorda com a sua melhor natureza, porque é supranatural, mas não extranatural. Uma obra de arte completa é uma obra do espírito humano, e nesse sentido também uma obra da natureza. Mas na medida em que os objetos dispersos são compreendidos conjuntamente e mesmo os mais comuns são acolhidos em seu significado e dignidade, ela está além da natureza. Ela quer ser apreendida pelo espírito que nasceu e foi formado harmoniosamente, e este encontra o que é excelente, o que é em si mesmo perfeito também de acordo com a sua natureza. O apreciador comum não possui conceitos sobre isso, ele trata uma obra de arte como um objeto que encontra no mercado, mas o verdadeiro apreciador não apenas vê a verdade do que que é imitado, mas também os méritos do que é escolhido, o que é rico de espírito na combinação, o que é supraterrâneo do pequeno mundo

artístico, ele sente que precisa se elevar ao artista, a fim de desfrutar da obra, ele sente que deve se concentrar a partir de sua vida dispersa, habitar com as obras de arte, observá-las repetidamente e, desse modo, dar a si mesmo uma existência mais elevada.

O ESPECTADOR: Muito bem, meu amigo, eu certamente tive sentimentos semelhantes diante de quadros, no teatro, com outros gêneros poéticos e mais ou menos pressenti o que você exige. No futuro quero observar ainda mais a mim e as obras de arte; mas, se me lembro bem, nos afastamos bastante do assunto de nossa conversa inicial. Você queria me convencer para que eu permitisse os espectadores retratados em nossa ópera; mas ainda não vejo como estou mais de acordo com eles, como você pretende também defender esta licença e sob qual rubrica você pretende introduzir em mim estes participantes retratados.

O DEFENSOR: Por sorte hoje a ópera será retomada e você não quer perdê-la, não é?

O ESPECTADOR: Sem dúvida.

O DEFENSOR: E os homens retratados?

O ESPECTADOR: Não irão me atrapalhar, porque me considero algo melhor do que um pardal.

O DEFENSOR: Então desejo que um interesse mútuo logo nos ofereça novamente um motivo de encontro.

- 1 *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*. O termo *verossimilhança*, conjugado ao termo *necessidade*, foi introduzido no discurso artístico pela *Poética* (cap. xv) de Aristóteles, significando que as palavras e os atos de uma personagem devem justificar-se por si mesmas, bem como o encadeamento de cenas e episódios, para que possam ser críveis e coerentes, o que não significa necessariamente que tenham de ser verdadeiros, no sentido de resultarem de uma cópia fiel da realidade. A *verossimilhança* e a *necessidade* referem-se à estrutura do mito e não devem ser confundidas com o conceito de *imitação*, que é o tema principal da *Poética* de Aristóteles. [N. T.]
- 2 O ponto de partida do diálogo a seguir remonta ao seguinte evento: Goethe assistiu no dia 13 de agosto de 1797, em Frankfurt am Main, à representação da ópera de Antônio Salieri (1750-1825), intitulada *Palmira, princesa da Pérsia*. Mas o que mais o impressionou parece ter sido a imagem do palco de Gior-

gio Fuentes (1765-1822), a quem procurou em seu ateliê no dia 18 do mesmo mês. O pintor de teatros tinha se mudado no ano de 1796 do Scala de Milão para Frankfurt e se orientava pela arquitetura clássica, a qual ele, todavia, completava com detalhes realistas (cf. a carta de Goethe a Schiller, de 14/08/1797). [N. T.]

Billet no original remete ao francês: *billetdoux*: “pequena carta de amor”. [N. T.] Alusão às uvas pintadas por Zêuxis que foram consideradas, desde antigamente, um triunfo da arte e, ao mesmo tempo, um triunfo do princípio da imitação da natureza, pois pombas vivas as teriam picado. Essa anedota encontra-se em Plínio, *Hist. Nat.*, xxxv, 36. [N. T.]

Esse caso foi relatado por Christian Wilhelm Büttner (1716-1801), cientista natural, de um macaco que roeu um besouro retratado no livro *Divertimentos com insetos* [1741 e ss.] de August Johann Rösel von Rosenhof (1705-1759), zoólogo e pintor. Hegel também se refere a esse mesmo exemplo e ao de Zêuxis, em sua crítica do princípio da imitação da natureza na *Introdução dos Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 1999, pp. 62-3. [N. T.]

o ensaio sobre a pintura de diderot¹ (1798)

confissão do tradutor

Qual é o motivo que nos leva, embora pressionados pelo tempo, a decidir a contragosto escrever um tratado coerente sobre uma matéria que nos é conhecida, a esboçarmos uma preleção? Refletimos muito bem sobre tudo, tornamos presente a matéria, a ordenamos da melhor maneira possível, nos afastamos de todas as dispersões, tomamos a pena na mão e ainda assim hesitamos em começar.

No mesmo instante chega inesperadamente um amigo, talvez um estranho, sentimo-nos incomodados e desviados de nosso objeto, mas de repente a conversa se dirige para o mesmo objeto, a pessoa que chegou ou revela os mesmos pensamentos ou expressa o contrário da nossa convicção. Talvez exponha apenas algo pela metade e incompleto, que acreditamos abranger melhor do que ela ou eleva a nossa própria representação, nosso próprio sentimento, por meio de uma inteligência mais profunda, por meio de uma paixão pela questão. Rapidamente deixamos de lado todas as reservas, nos abandonamos vivamente, acolhemos algo aqui e rejeitamos algo ali. Ora as opiniões caminham num mesmo ritmo, ora se entrecruzam, a conversa pende tanto tempo de um lado ao

outro, volta para si, até o círculo ter sido percorrido e se completar. Por fim, nos despedimos com o sentimento de que por hoje não temos mais nada a dizer um ao outro.

Mas, desse modo, não estimulamos o tratado e a preleção. A disposição está esgotada, desejamos que um taquígrafo tivesse copiado a conversa passageira. Nos recordamos com prazer das direções peculiares do diálogo, de como, por meio da contradição e da unificação, por meio de recuos e desvios, o todo foi por fim circunscrito e delimitado. Diante disso, toda preleção unilateral nos parece triste e rígida, por mais consumada que seja e metodicamente apreendida.

A origem disso pode ser essa: o homem não é um ser doutrinador, ele é um ser vivo que age e atua. Nos alegamos somente no efeito e no contra-efeito! E assim também essa tradução, com suas observações contínuas, nasceu em dias propícios.

Justamente no momento em que eu estava com a intenção de escrever uma introdução à arte plástica, segundo a nossa convicção,² cai novamente em minhas mãos, por acaso, o ensaio sobre a pintura de Diderot. De maneira renovada me ocupei com esse texto, o critiquei quando se desviou do caminho que considero correto, me alegrei quando novamente nos encontramos, me excitei com seus paradoxos e me delicieei com a vitalidade de seus panoramas. Sua exposição me cativa, o conflito fica acirrado e certamente tenho a palavra final, pois enfrento um adversário que não vive mais.

Retorno novamente a mim mesmo! Percebo que esse escrito já foi concebido há mais de 30 anos, que as afirmações paradoxais são dirigidas contra maneiristas pedantes da escola francesa, que sua finalidade não é mais atual e que este pequeno escrito requer antes um intérprete histórico do que um adversário.

Mas, quando percebo que seus princípios, que ele faz valer tanto com espírito quanto com audácia e agilidade sofisticada-retórica, mais para inquietar os detentores e amigos da forma antiga e provocar uma revolução do que para instituir um novo edifício

teórico; quando percebo que suas convicções, que apenas deveriam convidar para a passagem do que é maneirista, convencional, habitual e pedante para o que é sentido, fundamentado, bem treinado e liberal, que prosseguem na época moderna como máximas teóricas fundamentais e que são muito bem-vindas, na medida em que favorecem a uma prática negligente, então retorna minha excitação. Não me ocupo mais com o Diderot que já não existe mais, com seu escrito de certa maneira já velho, e sim com aqueles que atrasam o verdadeiro progresso da revolução das artes, a qual ele principalmente ajudou a instituir. Aquelas pessoas se arrastam sobre a ampla superfície do diletantismo e do charlatanismo, entre a arte e a natureza, em vez de fomentar uma atividade fundamentada da arte.

Que essa conversa, conduzida no limite entre o reino dos mortos e dos vivos, faça efeito à sua maneira e ajude a tornar firmes as convicções e os princípios, aos quais nos entregamos, em todos aqueles que os acolhem com seriedade!

primeiro capítulo

“Minhas idéias bizarras sobre o desenho”

*A natureza não faz nada de incorreto. Cada forma, seja bela ou feia, possui a sua causa e dentre todos os seres existentes não há nenhum que não é como deveria ser.*³

A natureza não faz nada de inconseqüente, toda figura, seja ela bela ou feia, tem sua causa, pela qual é determinada e, dentre todas as naturezas orgânicas que conhecemos, não há nenhuma que não é o que pode ser.

Assim teríamos de modificar o primeiro parágrafo, caso ele deva significar algo. Diderot desde o início começa a confundir os conceitos, para que no futuro, segundo a sua maneira, tenha razão. O correto pressupõe regras e, na verdade, regras que o homem mes-

mo determina, segundo o sentimento, a experiência, a convicção e o agrado. A partir delas, ele julga mais a aparência exterior do que a existência interior de uma criatura. As leis segundo as quais opera a natureza, ao contrário, exigem a mais rigorosa conexão orgânica interna. Aqui temos efeitos e contra-efeitos, onde sempre podemos considerar a causa como consequência e a consequência como causa. Se uma é dada, a outra não pode faltar. A natureza trabalha para a vida e a existência, para a conservação e a procriação de suas criaturas, independentemente de parecerem belas ou feias. Uma figura que foi determinada a ser bela desde o nascimento pode, por qualquer casualidade, ser afetada em uma parte e imediatamente as outras sofrem com isso. Para tanto, a natureza necessita de forças para reconstituir novamente a parte afetada, sendo suprimido algo às partes restantes e, com isso, tendo de ser perturbado por inteiro o seu desenvolvimento. A criatura não se torna mais o que deveria ser, mas o que pode ser. Se tomarmos neste sentido o parágrafo seguinte, então não há nada a ser objetado.

Observem essa mulher que na juventude perdeu seus olhos. O crescimento gradual da órbita ocular não distendeu as pálpebras, elas reentraram para a cavidade que se originou com o órgão faltante, elas se encolheram. As pálpebras superiores puxaram as sobrancelhas, as inferiores elevaram um pouco as bochechas, o lábio superior, ao ceder a esse movimento, elevou-se igualmente e assim todas as partes do rosto foram afetadas quanto mais se aproximavam ou se afastavam do lugar principal do acidente. Vocês acreditam, porém, que essa deformidade se limitou ao rosto? Vocês acreditam que o pescoço ficou inteiramente preservado? E os ombros e o peito? Claro que sim para os vossos olhos e para os meus. Mas convocai a natureza, mostrai-lhe esse pescoço, esses ombros, esse peito e ela dirá: esses são os membros de uma mulher que perdeu os seus olhos na juventude.

Lancem um olhar para esse homem cujas costas e ombros assumiram uma forma elevada. À medida que a cartilagem do pescoço alongou-se na frente, as vértebras aproximaram-se atrás; a cabeça

jogou-se para trás, as mãos reposicionaram-se em relação às articulações do braço, os cotovelos projetaram-se para trás; todos os membros procuraram o centro de gravidade comum que convém a esse sistema deslocado; o rosto assumiu em decorrência disso um traço de coerção e de sofrimento. Encubra essa figura, mostre à natureza seus pés e a natureza, sem titubear, responderá: são os pés de um corcunda.

A afirmação acima talvez pareça para muitos exagerada e, todavia, ela é verdadeira, no sentido mais rigoroso: que a consequência da natureza organizadora, tanto no estado de saúde quanto de doença, ultrapassa todos os nossos conceitos.

Um mestre da semiótica⁴ provavelmente teria representado melhor os dois casos que Diderot apenas descreve como diletante. Entretanto, não temos de começar aqui uma guerra com Diderot, e sim ver o que ele pretende ao empregar seus exemplos.

Se as causas e os efeitos fossem completamente visíveis para nós, não teríamos nada melhor a fazer do que representar as criaturas tais como são; quanto mais perfeita seria a imitação e mais adequada às causas, tanto mais satisfeitos nós ficaríamos.

Aqui já surgem aos poucos os princípios de Diderot que iremos contestar. A tendência de todos os seus enunciados teóricos caminha na direção de confundir natureza e arte, de amalgamar completamente natureza e arte. Nossa preocupação deve ser a de expor ambas como separadas em seus efeitos. A natureza organiza um ser vivo indiferente, o artista um ser morto, mas significativo, a natureza um ser real, o artista um ser aparente. Diante das obras da natureza o espectador deve primeiramente levar à sua alma significação, sentimento, pensamento, efeito [*Effekt*] e eficiência [*Wirkung*], ao passo que na obra de arte ele já quer e deve encontrar tudo isso. Uma imitação perfeita da natureza não é possível em nenhum sentido, o artista é apenas convocado para uma representação da superfície de um fenômeno. O artista está referido

à estrutura externa, ao todo vivo — que fala para todas as nossas forças espirituais e sensíveis, estimula o nosso desejo, eleva o nosso espírito e cuja posse nos faz felizes —, à plenitude da vida, ao que é vigoroso, ao que está desenvolvido, ao belo.

O observador da natureza deve trilhar um caminho inteiramente diferente. Ele deve separar o todo, penetrar na superfície, destruir a beleza, aprender a conhecer o necessário e, quando é capaz, fixar diante de sua alma os labirintos do edifício orgânico, assim como a estrutura de um dédalo, em cujas curvas se cansam tantos passeantes.

O homem vivo e apreciador,⁵ assim como o artista, sente simplesmente um horror quando observa as profundezas nas quais o investigador da natureza se move como em sua pátria, ao contrário, o puro investigador da natureza tem pouco respeito diante do artista, ele apenas o vê como instrumento, a fim de fixar observações e comunicá-las ao mundo. Ao contrário, ele inclusive considera o homem apreciador como uma criança que come com prazer a carne saborosa do pêssego, mas não atenta para a riqueza da fruta, para a finalidade da natureza, para o núcleo fértil que ele joga fora.

Assim, natureza e arte, conhecimento e prazer estão contrapostos, sem se suprimirem mutuamente, mas também sem uma relação especial.

Se observarmos atentamente as palavras do nosso autor, veremos que ele propriamente pede ao artista que trabalhe para a fisiologia e a patologia, uma tarefa que o gênio dificilmente iria assumir.

O período seguinte não é melhor, aliás, é ainda pior, pois essa figura incômoda, de cabeça grande e pesada, de pernas pequenas, de pés chatos, dificilmente iríamos tolerar numa obra de arte, por mais que fosse organicamente conseqüente. Desse modo, o fisiologista também não poderia aproveitá-la, pois ela não representa a figura humana normal e tampouco o patologista, pois ela não é doentia, nem monstruosa, e sim apenas ruim e sem gosto.

Extraordinário e excelente Diderot, por que você preferiu empregar suas grandes forças espirituais para misturar as coisas em

vez de separá-las? Já não estão numa situação difícil o suficiente os homens que, sem princípios, se esgotam junto à experiência?

Mesmo que não conheçamos os efeitos e as causas da estrutura orgânica e nos atemos, por causa desse desconhecimento, às regras convencionais, um artista, todavia, que desprezasse essas regras e se ativesse a uma imitação exata da natureza, muitas vezes teria de ser desculpado por causa destes pés muito grandes, destas pernas curtas, destes joelhos inchados, destas cabeças incômodas e pesadas.

No começo do período anterior o autor já arma seu cerco sofisticado, que ele a seguir pretende fechar. Ele afirma: não conhecemos a maneira como procede a natureza na organização e, por isso, concordamos com certas regras com as quais queremos nos auxiliar e segundo as quais pretendemos nos guiar, na falta de um melhor conhecimento. É aqui que imediatamente tem de se acentuar fortemente nossa contradição.

Se conhecemos ou não as leis da natureza organizada, se as conhecemos melhor do que há 30 anos, quando o nosso adversário escreveu, se no futuro as conhecermos melhor, o quanto profundamente poderemos penetrar em seus segredos — sobre isso o artista plástico quase não tem de se perguntar. Sua força consiste em intuir, em apreender um todo significativo, em perceber as partes, no sentimento *de* que é necessário um conhecimento alcançado por meio do estudo e, particularmente, no sentimento *do* que é propriamente necessário para um conhecimento alcançado por meio do estudo, para que ele não se afaste tanto de seu círculo, para que não acolha o desnecessário e desperdice o necessário.

Um tal artista, uma nação, um século de tais artistas formam, por fim, as regras da arte, por meio do exemplo e da doutrina, após a arte ter se auxiliado por longo tempo de maneira empírica. De seu espírito e de sua mão nascem proporções, formas, figuras, para as quais a natureza plástica forneceu a matéria. Os artistas

não estabelecem convenções sobre isso e aquilo, que pudesse ser de outra maneira, eles não se combinam para deixar valer algo inábil como correto, mas eles desenvolvem, por fim, as regras a partir de si mesmos, segundo leis artísticas, que residem tanto verdadeiramente na natureza do gênio plástico quanto a grande natureza universal conserva eterna e ativamente as leis orgânicas.

Não se trata aqui de saber em que lugar da Terra, em qual nação, em qual tempo se descobriu essas leis e as seguiu. Também não se trata de saber se em outros lugares, em outras épocas, sob outras circunstâncias nos afastamos delas, se aqui ou ali se substitui o que é conforme às leis por algo convencional. Aliás, não está de modo algum em questão saber se as regras autênticas foram um dia encontradas ou seguidas, mas devemos sustentar com audácia que elas devem ser encontradas e que, se não podemos prescrevê-las ao gênio, temos de recebê-las do gênio, que se sente a si mesmo no supremo desenvolvimento e não desconhece sua esfera de atividade.

Mas o que devemos dizer do período seguinte? Ele contém uma verdade, mas uma verdade superficial colocada de maneira paradoxal, a fim de nos preparar para os paradoxos.

Um nariz torto, na natureza, não nos choca, pois tudo está conectado, somos conduzidos a essa deformidade por meio de pequenas modificações vizinhas, que a introduzem e a tornam suportável. Mas se entortarmos o nariz do Antinous,⁶ ao passo que o restante permanece em seu lugar, isso irá aparecer como feio. Por quê? Antinous não terá mais um nariz torto, ele terá um nariz quebrado.

Podemos talvez perguntar mais uma vez: o que significa isso? O que pretende provar? E por que aqui se fala de Antinous? Todo rosto bem formado é distorcido quando se inclina o nariz para um lado e por quê? Porque é perturbada a simetria sobre a qual repousa a boa formação do homem. Não se deveria nem falar brincando, em relação à arte, de um rosto que, no todo, está de tal

maneira deslocado que ao mesmo não se faz nenhuma exigência de uma postura simétrica das partes.

Mais significativo é o seguinte período. Aqui o sofista navega a toda vela.

Dizemos de um homem que vemos passar pela rua: ele é malfeito. Isso é correto segundo as nossas pobres regras; mas, julgado segundo a natureza, irá soar de outro modo. Dizemos de uma estátua: ela possui as mais belas proporções. Sim, segundo as nossas pobres regras, mas o que diria a natureza?

Múltipla é a complicação do que está pela metade, é distorcido e falso nessas poucas palavras. Aqui temos novamente o efeito de vida da natureza orgânica, que sabe colocar-se num certo equilíbrio em todos os casos de acidentes, embora de maneira assaz miserável. Com isso, ela comprova de maneira a mais enérgica sua realidade viva e produtiva, em oposição à arte consumada que, em seu ponto mais elevado, não reivindica nenhuma realidade produtiva e reprodutiva. A arte toma a natureza em seu ponto mais digno de sua aparição, aprende com ela a beleza das proporções para novamente prescrevê-las a ela.

A arte não empreende uma disputa com a natureza, em sua amplitude e profundidade, ela se atém à superfície dos fenômenos naturais; mas ela tem sua própria profundidade, seu próprio poder; ela fixa os supremos momentos desses fenômenos superficiais, na medida em que reconhece neles o caráter da lei [*das Gesetzliche*], a perfeição da proporção conforme a fins [*zweckmässigen*], o ápice da beleza, a dignidade do significado, a altura da paixão.

A natureza parece fazer efeito por causa dela mesma, o artista faz efeito como homem, por causa do homem. A partir do que a natureza nos oferece escolhemos para nós, na vida, apenas escassamente o que tem valor, o que é desfrutável. O que o artista leva ao homem, tudo isso deve ser captável pelos sentidos e agradável a eles, ser estimulante e atraente, desfrutável e satisfatório, tudo o que

nutre o espírito é formador e eleva. E assim o artista, grato à natureza que também o produziu, devolve a ela uma segunda natureza, mas uma que é sentida, pensada e acabada pelo homem.

Mas, se isso deve ocorrer, então o gênio, o artista que tem a vocação, deve agir segundo regras que a natureza mesma prescreve a ele, que não a contradizem, que são sua maior riqueza, porque ele, desse modo, aprende a dominar e a empregar tanto a grande riqueza da natureza quanto a riqueza de sua alma.

Permitam-me que transponha o véu de meu corcunda para a Vênus de Médicis,⁷ de modo que apenas se perceba a ponta de seus pés. Se a natureza empreendesse constituir uma figura para essa ponta do pé, ficaríeis talvez surpresos ao ver nascer sob o seu cinzel apenas um monstro feio e desfigurado; a mim, porém, surpreenderia se ocorresse o contrário.

O caminho falso que o nosso amigo e opositor trilhou, do qual procuramos até o momento advertir, mostra-se aqui em seu desvio completo.

Quanto ao que nos concerne, temos um respeito demasiado grande pela natureza para que pudéssemos tomar sua figura divina e personificada como tão atrapalhada a ponto de cair nas armadilhas de um sofista e, a fim de conseguir um peso aos seus pseudo-argumentos, esboçar uma caricatura com a sua mão que nunca se engana. Ela irá antes também aqui ridicularizar essa imposição imprópria, como o oráculo com aquela questão insidiosa sobre o pássaro estar vivo ou morto.⁸

Ela surge diante da imagem dissimulada, vê as pontas dos pés e percebe por que o sofista a convocou. Rigorosa, mas não contrariada, ela exclama para ele: você me tenta em vão por meio de uma ambigüidade insidiosa! Deixe o véu ou retire-o; eu sei o que está escondido debaixo dele. Fui eu mesmo que fiz essas pontas dos pés, pois eu ensinei o artista que as constituiu. Fui eu que lhe forneci o conceito do caráter de uma figura e desse con-

ceito nasceram essas proporções, essas formas. É suficiente que essas pontas dos pés sejam apropriadas a essa e a nenhuma outra estátua, que essa obra de arte, que você acredita em grande parte ocultar, esteja em concordância consigo mesma. Eu lhe digo: essa ponta do pé pertence a uma mulher bela, delicada e pudica, que se encontra na flor de sua juventude! Sobre um outro pé diferente repousará a mais digna das mulheres, a rainha dos deuses e sobre um terceiro irá pairar uma bacante frívola. Mas perceba isso: o pé é de mármore, ele não pede para caminhar, e assim também é o corpo, que não pede para viver. Esse artista tinha a exigência estúpida de colocar seu pé ao lado de um pé orgânico? Então ele merece a humilhação que você lhe atribui, mas você não o conheceu ou não o compreendeu. Nenhum artista autêntico exige colocar sua obra ao lado de um produto da natureza ou até mesmo no lugar dele. Quem o fizesse teria de ser expulso, tal como uma criatura intermediária, do reino da arte e não poderia ser acolhido no reino da natureza.

Podemos certamente desculpar o poeta quando, a fim de provocar uma situação interessante na fantasia, acredita de fato que seu escultor está realmente enamorado de uma estátua produzida por ele mesmo, quando inventa para ele desejos para com a estátua e por fim permite que ela se entregue aos seus braços.⁹ Disso resultará uma história lasciva, bela de se ouvir, mas para o artista plástico ela permanece uma lenda indigna. A tradição diz que homens brutais foram inflamados por desejos sensuais diante de obras-primas plásticas. Mas o amor de um elevado artista para com sua obra primorosa é de espécie inteiramente diferente; ele se equipara ao amor sagrado e piedoso entre pessoas do mesmo sangue e amigos. Se Pigmalião pudesse desejar sua estátua, ele teria sido um charlatão, incapaz de produzir uma figura que tivesse merecido ser valorizada como obra de arte ou como obra da natureza.

Perdoe-me, ó leitor e ouvinte, se a nossa deusa falou mais do que convém a um oráculo! Podemos colocar em suas mãos, de uma só vez e de maneira cômoda, um novelo enredado. Mas para

desenredá-lo, para poder mostrá-lo a você como um fio puro em sua extensão, é necessário espaço e tempo.

Uma figura humana é um sistema tão multiplamente composto que as conseqüências de uma inconseqüência, despercebida em seus inícios, tem de lançar a mais perfeita obra de arte a mil léguas da natureza.

Sim! O artista mereceu essa humilhação, que se tenha rebaixado infinitamente sua obra de arte mais perfeita, o fruto de seu espírito, seu labor e seu esforço, caso ele a tenha depreciado diante de um produto da natureza ao querer colocá-la ao lado ou no lugar de um produto da natureza.

Com empenho retomamos as palavras de nossa suposta deusa, porque o nosso adversário também se repete e porque justamente essa mistura de natureza e arte é a doença principal que rebaixa a nossa época. O artista deve conhecer o círculo de suas forças, ele deve formar para si mesmo um reino no interior da natureza. Mas ele deixa de ser um artista quando quer se confundir com a natureza e se dissolver nela.

Voltamos mais uma vez ao nosso autor, que toma uma direção hábil para novamente retornar aos poucos ao caminho verdadeiro e correto a partir de seus desvios estranhos.

Se eu fosse iniciado nos mistérios da arte, saberia talvez o quanto o artista tem de se submeter às proporções aceitas; e vo-lo diria.

Se pode ocorrer que o artista deve se submeter às proporções, então estas devem possuir algo de coercitivo, algo que é do tipo da lei, elas não devem ser arbitrárias, e sim a massa dos artistas deve ter encontrado razões suficientes para acolhê-las na observação de figuras naturais e no que se refere à necessidade artística. É isso que sustentamos e já ficamos satisfeitos se o nosso autor as aceita em certa medida. Mas infelizmente ele passa muito rapidamente por cima do que deve ser do tipo da lei, ele se afasta disso para nos

conduzir e nos chamar a atenção às condições e determinações singulares, às exceções, pois ele continua:

Mas o que sei é que elas não podem se sustentar diante do despotismo da natureza; que a idade e o estado provocam sacrifícios de várias maneiras.

Isso não se opõe de modo algum ao que sustentamos, pois as proporções justamente nasceram porque o espírito artístico se elevou à observação do homem na altura de sua figura e, de resto, sem nenhuma condição. Ninguém negará as exceções, mesmo que se tenha de colocá-las primeiramente de lado. Quem acreditaria enfraquecer uma fisiologia por meio de notas da patologia!

Jamais ouvi dizer que uma figura é mal desenhada quando permite ver nitidamente sua organização exterior, quando são bem expressados a idade, o hábito e a leveza para exercer atividades diárias.

Se uma figura permite ver nitidamente sua organização exterior e preenche as condições restantes que aqui são exigidas, então ela com certeza tem proporções características, embora não belas, e pode bem encontrar seu lugar em uma obra de arte.

Essas ocupações determinam a perfeita grandeza da figura, a proporção de cada membro e do todo; vejo surgirem a partir delas a criança, o homem adulto e o velho, o homem selvagem, bem como o cultivado, o comerciante, o soldado e o carregador.

Ninguém negará que as funções têm uma grande influência sobre o desenvolvimento dos membros, mas deve haver na base deles a capacidade de serem desenvolvidos para esta ou aquela finalidade. Toda a ocupação do mundo não fará de um fraco um forte. A natureza deve ter feito a sua parte para que vingue a educação.

Se uma figura fosse difícil de ser encontrada, então teria de ser um homem de 25 anos que nascesse subitamente a partir do barro e não teria feito nada; mas esse homem é uma quimera.

Não se pode contradizer essa afirmação, todavia, devemos nos defender diante do elemento capcioso que nela reside. Certamente não se pode pensar em nenhum membro de uma pessoa adulta que tivesse se desenvolvido sem exercício, em um repouso absoluto. O artista, contudo, quando aspira aos seus ideais, pensa num corpo humano que chegou ao máximo desenvolvimento por meio de um exercício bastante moderado. Ele tem de afastar todo conceito de fadiga, de esforço, de desenvolvimento para uma certa finalidade e caráter. Uma tal figura, que repousa sobre proporções verdadeiras, pode sem dúvida ser produzida pela arte e não é então de modo algum uma quimera, mas um ideal.

A infância é quase uma caricatura, o mesmo pode-se dizer da velhice; a criança é uma massa fluida informe, que aspira a se desenvolver, assim como o ancião se torna uma massa informe e seca que retorna para si mesma a fim de se reduzir aos poucos a nada.

Concordamos inteiramente com o autor, de que a infância e a idade avançada têm de ser banidas do território da bela arte. Na medida em que o artista trabalha para o caráter, ele pode tentar acolher essas naturezas menos ou mais desenvolvidas no ciclo da arte bela e significativa.

No espaço de tempo entre as duas idades, do início da perfeita juventude até o fim da virilidade, o artista submete as suas figuras à pureza, à exatidão rigorosa do desenho. É então que o *poco più e poco meno*,¹⁰ um desvio para dentro ou para fora produzem falhas ou belezas.

Apenas por um espaço de tempo muito curto o corpo humano pode ser considerado belo e, em sentido rigoroso, nós iríamos res-

tringir a época ainda mais estreitamente do que o nosso autor. O instante da puberdade é para ambos os sexos o instante em que a figura é capaz da suprema beleza. Mas podemos bem dizer: é apenas um instante! A cópula e a reprodução custam a vida para a borboleta, a beleza para o homem e aqui reside uma das maiores vantagens da arte, a saber, que ela pode configurar poeticamente o que é impossível à natureza constituir na realidade. Assim como a arte cria centauros, ela também pode nos inventar uma mãe virgem, aliás, é seu dever fazer isso. A matrona Níobe, mãe de muitas crianças crescidas, é configurada com o primeiro encanto do peito virginal. Na unificação sábia dessas contradições reside inclusive a eterna juventude que os antigos sabiam dar às suas divindades.

Aqui estamos, portanto, inteiramente de acordo com o nosso autor. Nas belas proporções, nas belas formas são somente significativos o excesso e a carência suaves. O belo é um círculo estreito, no qual podemos nos mover apenas modestamente.

Se deixarmos que o nosso autor nos conduza adiante, ele nos levará, mediante uma passagem suave, para um lugar significativo.

Vocês dirão, porém, seja como possam se comportar as idades e as funções, elas, todavia, ao modificarem as formas, não destroem os órgãos. — Concordo. — É preciso, portanto, conhecê-las. — Não quero negá-lo. Aliás, aqui está o motivo de por que se deve estudar a anatomia.

O estudo do manequim anatômico" tem, sem dúvida, seus méritos; mas não se deveria temer que esta atrofia permaneça sempre na imaginação, que o artista insista na vaidade de sempre mostrar-se instruído, que a sua visão mimada não possa mais demorar-se na superfície, que ele, impotente para ver a pele e a gordura, sempre somente veja o músculo, sua proveniência, seu ligamento e sua inserção! Ele não irá expressar tudo de maneira muito forte? Ele não irá trabalhar de maneira dura e seca? Eu não reencontrarei também a aborrecida degeneração nas figuras femininas?

Uma vez que tenho de mostrar apenas o exterior, eu desejaria que me ensinassem a ver muito bem somente o exterior e me dispensassem de um conhecimento perigoso que devo esquecer.

Tais princípios devemos apenas fazer notar aos jovens e negligentes artistas, eles irão se alegrar com uma autoridade que fala inteiramente como se fosse a partir da alma deles. Não, meu caro Diderot, exprima-se com mais determinação, uma vez que você domina tanto a linguagem. Sim, o artista deve representar o exterior! Mas o que é o exterior de uma natureza orgânica senão a aparição que eternamente se modifica do interior? Essa exterioridade, essa superfície está adaptada de tal maneira a uma estrutura interior múltipla, enredada e suave, que ela se torna, desse modo, ela mesma algo de interior, na medida em que ambas as determinações, a exterior e a interior, estão sempre na mais imediata relação, tanto na mais silenciosa existência quanto no mais forte movimento.

Aqui não é o lugar de tratarmos da maneira como esse conhecimento interior, a partir de cujo método o artista deve estudar a anatomia, pode ser adquirido para que não traga a ele o prejuízo que Diderot corretamente descreve. Entretanto, podemos dizer em termos gerais: você não deve esquecer de vivificar o cadáver no qual você aprendeu a conhecer os músculos. O compositor musical, no entusiasmo de seus trabalhos melódicos, não irá esquecer o baixo contínuo, o poeta, a métrica.

O artista não esquece nem as leis segundo as quais trabalha nem a matéria que pretende empregar. Seu manequim anatômico é matéria e lei, essa você deve seguir com comodidade e aquela dominar com leveza! E se você quiser ser verdadeiramente benevolente com seus alunos, então preserve-os de conhecimentos inúteis e de máximas falsas, já que não é fácil desprezar o inútil, bem como modificar uma direção falsa.

Estuda-se os músculos no cadáver somente para que, como se diz, se aprenda a saber como se deve observar a natureza; mas a experiência ensina que, após esse estúdio, se tem muito trabalho para ver a natureza tal como ela é.

Também essa afirmação repousa sobre palavras empregadas de maneira oscilante. O artista que apenas tateia pela superfície torna-se sempre vazio para o olhar treinado, embora, quando se trata de belos talentos, sempre pareça agradável. O artista que se importa com o interior certamente também irá ver aquilo que sabe, ele irá, se quisermos, transpor seu saber para a superfície e aqui também está o pouco mais ou menos que decide se ele age bem ou mal.

Se até aqui o nosso amigo e opositor tornou suspeito o estudo da anatomia, ele agora igualmente se coloca contra o estudo acadêmico do nu. Aqui ele se ocupa propriamente com as instituições acadêmicas de Paris e sua pedantaria, que nós também não queremos defender. Para chegar a esse ponto ele também aqui se move numa transição rápida.

Você, meu amigo, lerá sozinho esse escrito, por isso, posso escrever o que penso. Os sete anos que se passa na Academia para desenhar segundo o modelo, você acredita que os empregou bem? E quer saber o que penso disso? Justamente nesses sete penosos e terríveis anos se incorpora uma maneira; todas essas posições acadêmicas, forçadas, preparadas como são, todas as ações que são expressadas frias e desajeitadas por um pobre diabo e repetidas vezes por esse pobre diabo que é pago para vir três vezes por semana para tirar a roupa e para deixar que o professor o trate como um manequim, o que eles têm em comum com as posições e os movimentos da natureza? O homem que tira a água do poço do vosso pátio, ele é representado corretamente por aquele que não tem de mover a mesma carga e, com os dois braços no alto, simula desajeitadamente essa ação sobre o estrado da escola? Como se relaciona o homem que parece morrer diante da escola com aquele que morre em sua cama ou que é morto na rua? Que relação existe entre o lutador na academia com aquele da minha esquina? Que relação há entre o homem que pede esmolas por necessidade, implora, dorme, reflete e desmaia com o agricultor que se estende cansado sobre a terra, com o filósofo que reflete ao lado de

sua lareira, com o homem que sufocado desmaia entre a multidão? Nenhuma, meu caro amigo, nenhuma.

Sobre os modelos vale em geral o que foi dito anteriormente sobre o manequim anatômico. O estudo do modelo e a reprodução dele é ora uma etapa que, na verdade, o artista não pode pular, mas na qual ele não deveria demorar-se muito, ora é um meio auxiliar na execução de sua obra que, mesmo como artista consumado, ele não pode dispensar. O modelo vivo é para o artista apenas uma matéria rude que não deve limitá-lo, mas que ele deve procurar trabalhar.

Os maus efeitos que o nosso amigo viu no estudo, sem dúvida eterno, do modelo na Academia, o incomodam tanto que ele continua:

Do mesmo modo se gostaria de mandar os artistas, quando se sai de lá, a fim de completar a falta de gosto, para Vestris ou Gardel,¹² ou para algum outro mestre da dança, para que aprendam a graça. Pois verdadeiramente a natureza é inteiramente esquecida, a imaginação se preenche de ações, de posições, com figuras que não poderiam ser mais falsas, afetadas, ridículas e frias. Ali elas estão armazenadas e saem, a fim de se pendurarem na tela. Todas as vezes que o artista pegar em seu lápis ou em seu pincel esses fantasmas maçantes acordam e surgem diante dele, ele não se libertará deles e apenas um milagre pode expulsá-los de sua cabeça. Eu conheci um jovem homem, dotado de muito gosto que, antes de lançar o menor esboço em sua tela, implorava por Deus de joelhos e pedia para livrar-se do modelo. Como é atualmente raro ver-se um quadro composto de um certo número de figuras sem encontrar aqui e ali algumas dessas figuras, posições, ações e atitudes acadêmicas que desagradam sumamente um homem de gosto e que somente podem causar admiração àqueles que são alheios à verdade. O culpado disso é o eterno estudo do modelo na escola.

Não é na escola que se aprende a concordância geral dos movimentos, a concordância que se vê e que se sente, que se espalha

e serpenteia desde a cabeça até os pés. Se uma mulher deixar cair pensativa a cabeça, todos os membros irão ao mesmo tempo obedecer o peso, se ela novamente levantar a cabeça e a manter ereta imediatamente irá obedecer toda a máquina.

Mediante o procedimento, comum na Academia Francesa, de reproduzir as posições, houve um distanciamento da finalidade primeira do modelo, que consiste em conhecer um corpo fisicamente e, por causa da variedade, se escolhia também posições que expressam movimentos da alma. E uma vez que o nosso amigo se encontra certamente bem na frente de todos ao comparar essas representações forçadas e falsas com a expressão natural que se pode observar nas ruas, na igreja, em toda aglomeração do povo, ele não consegue deixar de fazer troça.

Sem dúvida é uma arte, uma grande arte fazer posar o modelo e ver como o senhor professor se orgulha dele. Não tenham medo se ele disser ao pobre diabo: “Meu amigo, posicione-se você mesmo! Faça o que quer!” Prefere, antes, dar-lhe alguma atitude singular a deixar que tome uma atitude simples e natural. Entretanto, é preciso aceitar a situação.

Centenas de vezes tentei dizer de coração aos jovens alunos de arte que encontrava a caminho do Louvre, com suas pastas sob os braços: Amigos, há quanto tempo desenhais? Dois anos. Pois bem! É mais que suficiente. Abandonem os impostores da maneira. Ide aos Char treux e vereis aí a verdadeira atitude de devoção e de intimidade. Hoje é véspera da grande festa; ide à igreja, perambulai por entre os confes sionários e vereis a verdadeira atitude do recolhimento e do arrepen dimento. Amanhã ide à taberna e vereis a verdadeira ação do homem enfurecido. Buscai as cenas públicas, sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados e nas casas e obtereis conceitos precisos sobre o movimento verdadeiro das ações de vida. Olhem! Logo aqui! Dois de vossos companheiros discutem. Vede como é a própria discussão que, sem que se dêem conta, determina uma posição própria a todos os

seus membros. Examinai-os bem e verás como é miserável a lição de vosso insípido professor e da imitação de vosso modelo vazio de gosto! Quanto trabalho não tereis quando um dia devereis colocar no lugar de todas as falsidades que haveis aprendido a simplicidade e a verdade de Le Sueur!¹³ E isso será preciso se quiseres ser alguma coisa!

Esse conselho seria em si mesmo bom e certamente o artista nunca fica pouco no meio da massa do povo; mas incondicionalmente, como pretende Diderot, não adianta nada. O aprendiz deve antes saber o que tem de procurar, o que o artista pode empregar da natureza e como ele deve empregá-lo para fins artísticos. Se esses exercícios prévios lhe são estranhos, toda experiência de nada o ajudará e, como muitos de nossos contemporâneos, ele apenas irá representar o comum, o que é interessante pela metade ou o que, por desvios sentimentais, é falsamente interessante.

Uma coisa é uma atitude, outra coisa uma ação. Toda atitude é falsa e mesquinha, toda ação é bela e verdadeira.

Diderot já empregou algumas vezes a palavra atitude, e eu a traduzi segundo o significado que para mim pareceu ter naquelas passagens; mas aqui ela não é traduzível, pois já implica um conceito secundário depreciativo. Em geral, atitude significa, na linguagem artística da Academia Francesa, uma posição que expressa uma ação ou um pensamento [*Gesinnung*], e enquanto são significativos. Mas, porque as posições dos modelos acadêmicos não realizam o que deles é exigido, e sim, de acordo com a natureza das tarefas e das circunstâncias, têm de parecer usualmente arrogantes, vazios, exagerados e insuficientes, Diderot então emprega a palavra atitude aqui num sentido depreciativo, que não podemos traduzir com nenhuma palavra alemã. Deveríamos querer dizer algo como “posição acadêmica”, com o que não melhoraríamos nada.

Diderot passa das posições para os contrastes e com razão. Pois o contraste nasce da direção variada dos membros de uma figura, bem como das direções variadas dos membros de figuras combinadas. Queremos ouvir o próprio autor.

O mal compreendido contraste é uma das causas mais tristes do maneirismo. Não existe um verdadeiro contraste senão aquele que decorre do fundamento da ação, da multiplicidade dos órgãos, ou do interesse. Como procedem Rafael e Le Sueur? Algumas vezes eles colocam em pé uma ao lado da outra três, quatro, cinco figuras e o efeito é magnífico. Nos Chartreux, nas missas ou às vésperas vê-se em duas longas filas paralelas 40 até 50 monges, em cadeiras idênticas, em atitude idêntica, com veste idêntica e, porém, não há dois desses monges que se pareçam. Não me procurem outro contraste senão esse que distingue esses monges! Aqui está o verdadeiro! Todo o resto é mesquinho e falso.

Assim como na doutrina dos gestos, embora possua no todo razão, Diderot é também aqui muito negligente diante dos meios artísticos e, em seu conselho, é empiricamente diletante. Rafael certamente extraiu de uma série simétrica de monges muitos motivos para as suas composições, mas foi Rafael que o fez, o gênio artístico, o artista que sempre está progredindo mais, se desenvolvendo e se tornando consumado. Não devemos esquecer que assim como empurramos o aluno, sem instrução artística, para a natureza, ao mesmo tempo também temos de afastá-lo da natureza e da arte.

Diderot prossegue então, como já fez acima, com uma frase insignificante para uma matéria estranha. Ele quer chamar a atenção do aluno de arte, em particular do pintor: que uma figura seja acabada e versátil, que o pintor deva representar os lados, que ele permite que se veja, tão vivamente que eles contenham neles mesmos, por assim dizer, os restantes. O que ele diz aponta mais para a sua intenção do que se poderia pensar em uma execução.

Se os nossos jovens artistas fossem inclinados a explorar o meu conselho, eu diria a eles ainda o seguinte: Já não é suficiente o longo tempo em que vocês apenas vêem o único lado que reproduzem? Tentem, meus amigos, pensar a figura como transparente e colocar o vosso olhar no ponto central dela. A partir daí vocês observarão todo o jogo exterior da máquina, vocês verão como certas partes se alongam, outras, ao contrário, se encolhem, como estas murcham e as outras, ao contrário, incham e vocês, sempre imbuídos do todo, deixarão que se sinta, em um único lado do objeto que a vossa pintura me mostra, a hábil concordância com os outros que não vejo; e embora vocês apenas me apresentem uma perspectiva, vocês irão, contudo, forçar a minha imaginação a ver também o lado oposto. Então eu direi que vocês são desenhistas admiráveis.

Uma vez que Diderot dá aos artistas o conselho de se colocarem em pensamentos no centro da figura, a fim de vê-la atuando e vivificada segundo todos os lados, um propósito que se deve fazer lembrar, em particular ao pintor, é que ele não seja superficial e, por assim dizer, não procure ser agradável apenas por um lado. Pois certamente um desenho correto, sem luz e sombra, já aparece acabado, assim como se coloca num primeiro e num segundo plano. Por que uma silhueta aparece assim vivificada? Porque o contorno da figura é correto, de modo que se poderia tanto desenhar dentro dele o reverso quanto a frente da figura. Se o jovem artista, para quem o conselho de nosso autor não for inteiramente nítido, fizer a tentativa há pouco indicada com a silhueta e seu olho estiver voltado dos dois lados para o mesmo contorno, ele poderá treinar aproximadamente de modo real o que Diderot acredita ter pensado por meio da abstração a partir do centro da figura.

Se uma figura no todo é bem desenhada, o autor lembra então da execução, que não pode prejudicar o todo, mas torná-lo consumado. Estamos convencidos com ele que aqui devem ser convocadas as supremas forças do espírito, bem como o mais treinado mecanismo do artista.

Mas não é suficiente que vocês componham bem o todo, é preciso ainda executar o singular, sem que a massa seja destruída. Essa é a obra do entusiasmo, do sentimento, do sentimento apurado.

E, assim, eu desejaria que uma escola de desenho fosse organizada da seguinte maneira: quando o aluno, com leveza, sabe trabalhar segundo o desenho e uma figura arredondada, eu o mantereí por dois anos diante do modelo acadêmico do homem e da mulher. A seguir, mostro-lhe crianças e depois adultos, mais tarde homens maduros, anciãos, pessoas de todas as idades, de ambos os sexos, tiradas de todas as classes da sociedade e, por fim, todos os tipos de caracteres. Essas pessoas não poderão faltar; se lhes pagar bem, apresentar-seão em grande número à porta de minha academia, se estou em um país onde há escravos, eu os mandarei vir.

Nesses diferentes modelos o professor observará as modificações que as funções cotidianas, o modo de vida, a condição social e a idade provocaram nas formas.

Um aluno não verá o modelo acadêmico mais do que uma vez a cada 15 dias, e o professor deixará que o modelo adote a posição que desejar. Após a sessão de desenho, um anatomista competente explicará ao meu aprendiz o cadáver exposto e lhe mostrará a aplicação de suas lições no nu animado e vivo. Ele desenhará a partir do morto dissecado no máximo 12 vezes ao ano. Será o suficiente para que perceba que as partes carnosas apoiadas em ossos e as que não o são desenharam-se de modo diferente, que aqui o contorno é arredondado e lá como que anguloso; ele reconhecerá que, se negligenciar essas sutilezas, o todo parecerá uma bexiga inflada ou um saco de algodão.

Que a sugestão para uma escola do desenho é insatisfatória, a intenção do autor não é clara o suficiente, que as épocas em que as diferentes etapas do aprendizado devem coincidir, não são suficientemente indicadas, salta aos olhos de cada um; mas aqui não é o lugar de brigar com o autor. É suficiente que ele, no todo, exclua o pedantismo limitador e recomende o estudo determinante. Se-

ria muito bom não ver mais feitos, pelos artistas de nosso tempo, nenhuma bolha inflada e nenhum saco de algodão forrado tanto nos corpos quanto nas vestimentas!

Não haveria maneira, nem no desenho nem na cor, se a natureza fosse imitada com consciência. A maneira provém do mestre, da academia, da escola e até mesmo dos modelos da Antigüidade.

Valente Diderot, assim como você começou mal, você também termina mal, e temos de nos separar insatisfeitos de você no fim do capítulo! A juventude, com uma porção moderada de gênio, já não é orgulhosa demais, cada um já não prefere se elogiar dizendo: um caminho incondicional, mais adaptado ao indivíduo e tomado por conta própria é melhor e conduz mais longe? E você ainda quer tornar, aos seus aprendizes, a escola inteiramente suspeita! Talvez há 30 anos os professores da Academia de Paris merecessem ser repreendidos e descreditados dessa maneira. Não posso decidi-lo, mas considerado em termos universais não existe nenhuma sílaba verdadeira em suas palavras finais.

O artista não deve ser tão consciencioso diante da natureza, mas diante da arte. Por meio da mais fiel imitação da natureza ainda não nasce nenhuma obra de arte, mas em uma obra de arte pode estar apagada quase toda a natureza e ainda assim a obra de arte pode receber elogios. Perdoe-me, ó espírito desaparecido, se os seus paradoxos me tornam também paradoxal! Mas, acredito que seriamente você não irá negar que a partir do mestre, do acadêmico, da escola, dos antigos, que você denuncia como provocando o maneirismo,¹⁴ pode igualmente ser propagado, por meio de um método correto, um estilo autêntico. Aliás, podemos até perguntar: que gênio do mundo irá, de uma só vez, por meio da mera intuição da natureza, sem tradição, decidir-se por proporções, apreender as formas autênticas, escolher o estilo verdadeiro e criar para si mesmo um método que a tudo abrange? Tal gênio é uma imagem de sonho muito mais vazia do que o seu aprendiz

que, sendo uma criatura de 20 anos, teria nascido de um torrão de terra e teria membros perfeitos sem nunca tê-los empregado.

E assim, passe bem, venerável sombra, agradeço por permitir que discutíssemos, conversássemos, nos inflamássemos e novamente nos acalmássemos. O supremo efeito do espírito consiste em provocar o espírito. Mais uma vez passe bem! Nos veremos novamente no reino das cores.

segundo capítulo

“Minhas pequenas idéias sobre a cor”

Diderot, um homem de grande espírito e entendimento, treinado em todas as direções do pensamento, nos mostra aqui que tem consciência de sua força e fraqueza no tratamento dessa matéria. Ele já acena para isso no título, para que não esperemos demais dele.

Se no primeiro capítulo ele nos ameaçou com pensamentos bizarros sobre o desenho, é porque tinha consciência de sua capacidade de abrangência, de sua força e habilidade. De fato, encontramos nele um lutador ágil e bem armado, contra quem tivemos motivo para oferecer todas as nossas forças. Mas aqui ele mesmo anuncia, com um gesto comedido, apenas pequenas idéias sobre a cor. Se observarmos mais de perto, porém, vemos que ele não tem razão, elas não são pequenas, mas em sua maioria corretas, adequadas aos objetos e suas observações são acertadas. Mas ele se encontra limitado a um círculo estreito que ele não conhece perfeitamente, ele não olha longe o suficiente e, mesmo em relação ao que está próximo dele, nem tudo lhe é claro.

A partir dessa comparação dos dois capítulos segue-se por si mesmo que eu terei de constituir um modo de tratamento inteiramente diferente para poder acompanhar esse capítulo com observações. No primeiro capítulo apenas precisei desenvolver sofismas, separar o aparente do verdadeiro, pude recorrer a algo reconhecidamente do tipo da lei [*Gesetzliches*] na natureza e encontrei muitos supor-

tes científicos nos quais pude me apoiar. Mas aqui a tarefa seria a de ampliar um círculo estreito, delimitar sua abrangência, preencher lacunas e concluir por mim mesmo um trabalho cuja necessidade há muito já é sentida pelos verdadeiros artistas e amigos das ciências.¹⁵

Mas, tendo em vista que se acharia pouco cômoda uma tal apresentação por ocasião de um ensaio incompleto de um estranho, mesmo que dela fôssemos capazes, eu assumi um outro caminho neste capítulo, a fim de tornar o meu trabalho útil para os amigos da arte.

Segundo sua conhecida manha de sofista, Diderot também aqui mistura as diferentes partes de seu curto tratado, ele nos conduz como em um labirinto, a fim de simular um longo passeio num pequeno espaço. Por isso, dividi seus períodos e os dispus sob certas rubricas em uma outra ordem. E isso foi tanto mais possível em virtude de todo o seu capítulo não possuir nenhuma conexão interna e sua insuficiência aforística ser apenas ocultada por meio de um movimento desultor.¹⁶

Ao acrescentar nessa nova ordem as minhas observações, pode tornar-se possível um certo panorama daquilo que foi feito e do que ainda resta ser feito.

“alguns aspectos gerais”

Elevado efeito do colorido: *o desenho dá às coisas a forma; a cor dá a vida; ela é o halo divino que tudo vivifica.*

O efeito agradável que tem a cor sobre o olho é a consequência de uma propriedade que percebemos apenas pelo olhar em fenômenos corpóreos e incorpóreos. É preciso que se tenha visto a cor, aliás, é necessário vê-la para poder constituir um conceito do esplendor desse fenômeno pleno de força.

Raridade de bons coloristas: *se existem muitos desenhistas excelentes, existem poucos grandes coloristas. O mesmo ocorre na literatura, centenas de lógicos frios para um grande orador, dez grandes*

oradores para um poeta primoroso. Um grande interesse pode um homem eloqüente desenvolver rapidamente e, Helvécio¹⁷ pode dizer o que quiser, não se faz dez versos bons sem uma boa disposição, ainda que sob pena de morte.

Para ocultar a deficiência de seus conhecimentos particulares, Diderot, à sua maneira, lança aqui a questão sobre a qual gostaríamos de ser instruídos para um plano universal e impressiona com um exemplo falsamente aplicado a partir das artes retóricas. Sempre tudo é atribuído ao bom gênio, sempre a disposição¹⁸ deve fazer tudo. Sem dúvida o gênio e a disposição são duas condições indispensáveis quando uma obra de arte deve ser produzida. Mas ambos são necessários, para falar apenas da pintura, para a invenção e a ordenação, para a iluminação como para a coloração e para a expressão, bem como para a execução final. Quando a cor vivifica a superfície do quadro, temos então de perceber a vida genial em todas as suas partes.

Também poderíamos justamente inverter aquele enunciado e dizer: existem mais bons coloristas do que desenhistas ou se quisermos ser mais justos: é igualmente difícil ser excelente num quanto noutro caso. Se elevarmos ou rebaixarmos o quanto quisermos o ponto sobre quando alguém pode ser tido como um bom desenhista ou colorista, iremos sempre encontrar pelo menos o mesmo número de mestres, e talvez até mais coloristas. Precisamos apenas nos lembrar da escola holandesa e em geral daqueles que são denominados naturalistas.

Se é correto que realmente existem tantos bons coloristas quanto desenhistas, então isso nos conduz para uma outra consideração importante. Quanto ao desenho, temos nas escolas, embora nenhuma teoria perfeita, pelo menos certos princípios, certas regras e medidas que podem ser transmitidos. Mas, quanto ao colorido, não temos nem teoria nem princípios e sequer algo que possa ser transmitido. O aluno é referido à natureza, a exemplos, ao seu próprio gosto. E por que é justamente tão difícil desenhar bem quanto colorir bem? Parece-nos que é porque o desenho pressu-

põe muitíssimos conhecimentos, muito estudo, porque seu exercício é muito complexo, requer uma reflexão continuada e um certo rigor. O colorido, ao contrário, é um fenômeno que apenas requer o sentimento e, portanto, também pode ser produzido por meio do sentimento, por assim dizer, instintivamente.

Ainda bem que é assim! Caso contrário, junto à deficiência da teoria e de princípios, teríamos ainda menos boas imagens coloridas. Existem várias razões para o fato de elas não existirem mais. Diderot expressa a seguir várias delas.

Para se persuadir da tristeza em torno dessa questão em nossos manuais, basta observar, por exemplo, o artigo “colorido” na *Teoria geral das belas-artes* de Sulzer,¹⁹ com o olhar de um artista que quer aprender algo, encontrar uma instrução, seguir um aceno! Onde existe aqui um rastro teórico? Onde existe aqui um rastro, do qual se trata propriamente, para o qual o autor pelo menos aponta? A pessoa desejosa de saber é referida de volta à natureza, é empurrada de uma escola, na qual deposita uma confiança, para as montanhas e os campos, para o vasto mundo, lá ela deve observar o sol, o orvalho, as nuvens e sabe-se lá mais o quê, lá ela deve investigar e aprender, lá ela deve, como uma criança que é isolada, se virar no estrangeiro com as próprias forças. É por causa disso que abrimos o livro de um teórico, para novamente sermos referidos de volta à amplitude e à extensão da experiência, à incerteza de observações isoladas e dispersas, às confusões de uma força de pensamento não treinada?²⁰ Sem dúvida o gênio é em geral indispensável para a arte, bem como no particular para uma determinada parte da arte. Certamente é exigida uma feliz disposição do olho para a recepção das cores, um certo sentimento natural para sua harmonia, sem dúvida o gênio deve ver, observar, treinar e subsistir por si mesmo. Ao contrário, ele possui tempo o suficiente para sentir a necessidade de ser elevado, por meio do pensamento, acima da experiência, aliás, se quisermos, acima de si mesmo. Então ele alegre ao se aproximar do teórico, do qual pode esperar o encurtamento de seu caminho, a facilidade do tratamento em todo o sentido.

Juízo sobre a coloração: *apenas os mestres da arte são os verdadeiros juízes do desenho, o mundo todo sabe julgar a cor.*

Com isso não podemos concordar de maneira alguma. Certamente a cor é mais fácil de sentir num duplo sentido, tanto no que se refere ao propósito da harmonia no todo quanto no que se refere à verdade do que é representado no singular, na medida em que fala imediatamente aos sentidos saudáveis. Mas sobre o colorido, como produto propriamente artístico, apenas o mestre pode ajuizar, assim como de todas as rubricas restantes. Um quadro variegado, alegre, harmonioso por meio de uma certa universalidade ou pelo detalhe pode atrair a multidão, alegrar o amante da arte, mas julgá-lo podem apenas o mestre ou um conhecedor abalizado. Assim como os homens desprovidos inteiramente de experiência descobrem falhas no desenho e as crianças são surpreendidas com a semelhança de um quadro, também existem muitas coisas que um olhar saudável percebe corretamente no detalhe, sem alcançar o todo e ser confiável nos pontos principais. Não se tem a experiência de que pessoas não treinadas não consideram natural o colorido de Ticiano? E talvez Diderot estivesse no mesmo caso, já que ele sempre indica somente Vernet e Chardin como modelos do colorido.

Um meio-conhecedor certamente não percebe, com a pressa, uma obra-prima do desenho, da expressão, da composição; o olho jamais ignorou o colorista.

Na verdade, nem se deveria falar de meio-conhecedores! Aliás, rigorosamente, não existem meios-conhecedores. A multidão, que não é nem atraída nem repelida, não reivindica nenhum conhecimento, o autêntico amante cresce todos os dias e mantém-se sempre aberto à formação. Existem meios-tons, mas também eles são harmoniosos no todo. O meio-conhecedor é uma corda falsa que nunca fornece um som correto e justamente ele insiste neste som falso, ao passo que mesmo mestres autênticos e conhecedores nunca se consideram consumados.

Raridade de bons coloristas: *mas, por que existem tão poucos artistas que produzem o que todo mundo apreende?*

Aqui reside novamente o erro no falso sentido dado à palavra “apreender”.²¹ A multidão apreende tampouco a harmonia e a verdade das cores quanto a ordem de uma bela composição. Certamente ambas são tanto mais facilmente captadas quanto mais perfeitas são e essa possibilidade de ser captado é uma propriedade de tudo o que é perfeito na natureza e na arte, essa possibilidade de ser captado deve ter algo em comum com o que é cotidiano. A diferença é que esse pode ser sem encanto, aliás, sem gosto, suscita tédio e aborrecimento, mas aquele provoca encanto, entretém, eleva o homem ao supremo estágio de sua existência, o mantém ali, por assim dizer, em suspensão e o ilude em função do sentimento de sua existência e do tempo que transcorre.

Os cantos de Homero já são captados há séculos, aliás apreendidos, e quem produz algo análogo? O que é mais passível de ser captado, apreendido do que a aparição de um excelente ator de teatro? Ele é visto e admirado por milhares de pessoas e quem é capaz de imitá-lo?

“traços de um autêntico colorista”

Verdade e harmonia: quem é então para mim o verdadeiro, o grande colorista? Aquele que captou o tom da natureza e de objetos bem iluminados e que ao mesmo tempo soube dar uma harmonia ao seu quadro.

Eu preferiria dizer: aquele que capta e representa vivamente as cores dos objetos, da maneira a mais correta e pura, sob todas as circunstâncias da iluminação, da distância e assim por diante e sabe colocá-las em uma relação harmoniosa.

Em poucos objetos a cor aparece em sua pureza originária, mesmo na mais plena luz. Ela já é modificada em maior ou menor grau pela natureza dos corpos nos quais aparece e, além disso, vemos ela

ainda ser determinada e modificada de mil maneiras por meio de uma luz mais forte ou mais fraca, por meio do sombreado, por meio da distância, inclusive, finalmente, por meio de variados truques. A tudo isso junto podemos chamar de verdade das cores, pois se trata da verdade que aparece ao olho artístico saudável, vigoroso e treinado. Mas esse verdadeiro é raramente encontrado harmoniosamente na natureza, a harmonia tem de ser procurada no olho humano, ela repousa sobre um efeito e contra-efeito interiores do órgão, segundo o qual uma certa cor exige uma outra cor, e podemos muito bem dizer que se o olho vê uma cor, ele exige a cor harmoniosa, de tal forma que se pode dizer que a cor exigida pelo olho ao lado de uma outra é a cor harmoniosa. Essas cores, sobre as quais repousa a harmonia e, portanto, a parte mais importante do colorido, foram até agora denominadas pelos físicos de cores contingentes.

Leve comparação: *nada num quadro nos atrai mais do que a verdadeira cor, ela é compreensível tanto ao ignorante quanto ao instruído.*

Isso é verdadeiro em todos os sentidos. Mas é necessário investigar: o que propriamente pretendem dizer essas poucas palavras? Em tudo o que não é o corpo humano a cor significa quase mais do que a figura, e é por meio da cor, portanto, que propriamente reconhecemos muitos objetos ou por meio das quais eles nos interessam. A pedra monocromática, sem cor, não quer dizer nada, a madeira torna-se apenas significativa por meio da multiplicidade de sua cor, a figura do pássaro nos é ocultada por meio de uma plumagem, que nos atrai especialmente mediante uma alternância regular das cores. Todos os corpos possuem em certo sentido uma cor individual, pelo menos uma cor dos gêneros e das espécies. Mesmo as cores de materiais artificiais são distintas segundo sua diversidade, a cochonilha²² sempre aparece de maneira diferente no linho, no algodão, na seda. O tafetá, o cetim, o veludo, embora todos tenham uma origem na seda, mostram-se de outra maneira ao olho. E o que pode nos estimular, nos regozijar, nos iludir e nos encantar mais do que quando vemos novamente num

quadro o que é determinado, vivo e individual em um objeto, o que sempre nos atraiu nele durante toda a vida e o que unicamente nos tornou ele conhecido? Toda representação da forma sem cor é simbólica, somente a cor torna a obra de arte verdadeira, a aproxima da realidade.

“cores dos objetos”

Cores da carne: afirmou-se que a mais bela cor que havia no mundo era o rubor amável, cuja inocência, juventude, saúde, modéstia e pudor adornam as faces de uma moça; e se disse algo não somente sutil, tocante e delicado, mas verdadeiro; pois a carne é difícil de ser reproduzida, é esse branco untuoso, igual sem ser pálido nem fosco, é essa mescla de vermelho e de azul que transpira imperceptivelmente (por meio do amarelo), é o sangue, é a vida que colocam o colorista em desespero. Aquele que adquiriu o sentimento da carne deu um grande passo; o resto nada é diante disso. Mil pintores morreram e outros tantos morrerão sem tê-la sentido.

Diderot coloca-se aqui com razão no topo da cor que vemos nos corpos. As cores elementares, que percebemos e vemos separadas nos fenômenos fisiológicos, físicos e químicos, são enobrecidas ao serem aplicadas organicamente como todas as outras matérias da natureza. O supremo ser organizado é o ser humano e, já que escrevemos para artistas, nos permitimos supor que existe dentre as raças humanas raças perfeitamente organizadas interna e externamente, cuja pele, como a superfície da perfeita organização, mostra a suprema harmonia das cores, além da qual nossos conceitos não avançam. O sentimento dessa cor da carne saudável, uma intuição ativa dela, por meio da qual o artista aspira tornar-se hábil na produção de algo análogo, exige tantas operações variadas e suaves do olho quanto do espírito e da mão, um sentimento juvenil fresco da natureza e uma faculdade de espírito amadurecida, de tal forma que todo o resto parece apenas brincadeira e jogo, pelo menos todo o

resto parece estar compreendido nessa capacidade suprema. Quem se elevou à idéia da forma humana significativa e bela irá produzir todo o resto de maneira significativa e bela. Que obras gloriosas não surgiriam se os chamados grandes pintores históricos se dedicassem a pintar paisagens, animais e acessórios inorgânicos!

Uma vez que concordamos inteiramente com o nosso autor, deixamos a palavra com ele.

Poderíeis julgar que, para se fortificar no colorido, não faria mal algum estudo de pássaros e de flores. Não, meu amigo, essa imitação nunca proporcionará o sentimento da carne. O que será de Bachelier,²³ quando não tem mais sob os seus olhos a sua rosa, seu junquillo e seu cravo. Deixe a Madame Vien²⁴ fazer um retrato, e levei-o em seguida a Latour.²⁵ Mas não, não o leveis! O hipócrita não tem pelos colegas suficiente apreço para dizer-lhes a verdade. Proponde-lhe, antes, a ele, que sabe pintar a carne, pintar um tecido, um céu, um cravo, uma ameixa aromatizada, um pêssago aveludado e vereis com que excelência ele o executará. E Chardin! Por que se tomam suas imitações de seres inanimados pela própria natureza? É que ele representa a carne quando quer.

Não é possível expressar-se de maneira mais viva, fina e graciosa. O princípio é certamente também verdadeiro. Somente Latour não é um exemplo feliz de um grande artista da cor, ele é um pintor que exagera nas cores, ou melhor, um pintor maneirista da escola de Rigaud,²⁶ ou um imitador desse mestre.

A seguir, Diderot passa para a nova dificuldade que o pintor encontra. Imitar a carne em si e por si mesma não é tão difícil, mas a dificuldade é ainda mais aumentada pelo fato de que essa superfície pertence a um ser que pensa, que percebe, que sente, cujas modificações mais íntimas, mais secretas, mais leves se espalham como um raio sobre o exterior. Ele exagera um pouco na dificuldade, mas com encanto particular e sem se afastar da verdade.

Mas o que acaba por enlouquecer o grande colorista é a mutabilidade dessa carne, que de um instante para o outro se vivifica e toma uma cor; enquanto o artista se ocupa com sua tela e seu pincel está ocupado em me representar, eu mudei e, quando ele volta novamente a cabeça, não mais me encontra. Se o abade Le Blanc me veio em pensamento, eu bocejei de tédio, se o abade Trublet veio à minha imaginação, tomo um ar irônico. Se meu amigo Grimm ou minha Sofia²⁷ me apareceram, então bate meu coração, a ternura e a serenidade irradiaram-se sobre meu semblante, a alegria parece transpirar por minha pele, os menores reservatórios sangüíneos são abalados e a cor imperceptível do fluido vivo que deles vazou verteu por todo o meu ser a cor da vida. Flores e frutas já mudam sob o olhar atento de La Tour e de Bachelier. Que suplício, portanto, não constitui para eles o rosto humano! Essa tela que se agita, movimenta-se, alonga-se, descontrai-se, colore-se, empalidece conforme as oscilações infinitas desse halo ligeiro e móvel que se chama alma!

Dissemos anteriormente que Diderot exagera um pouco na dificuldade, e certamente ela seria insuperável se o pintor não possuísse o que o torna artista, se ele dependesse unicamente de olhar ora para o corpo ora para a tela, se não soubesse fazer nada mais do que vê. Mas o gênio do artista, o talento do artista consiste justamente em saber intuir, captar, universalizar, simbolizar e caracterizar, e isso, na verdade, em cada parte da arte, tanto na forma quanto na cor. O talento do artista reside precisamente em possuir um método, segundo o qual ele maneja os objetos, um método mecânico tanto espiritual quanto prático, mediante o qual sabe apreender e determinar o objeto mais móvel e dar a ele uma unidade e verdade da existência artística.

Mas quase ia-me esquecendo de falar-lhes da cor da paixão; eu estava, porém, bem próximo disso. Não tem cada paixão a sua própria cor? Ela não se modifica em todos os estágios da paixão? Na cólera, a cor tem as suas nuances. Se ela abrasa o rosto, os olhos ardem; se é extre-

ma, oprime o coração em vez de dilatá-lo. A seguir, os olhos alucinam-se, a palidez irradia-se sobre a testa e sobre as faces, os lábios tornam-se trêmulos e pálidos. Prazer e desejo, doce gozo, satisfação feliz! Cada momento desses não colore com outras cores a beleza amada?

Sobre esse período vale o que foi dito sobre o anterior: também aqui temos de elogiar Diderot por mostrar ao artista as grandes exigências que são legítimas de serem colocadas a ele, quando o torna atento para a multiplicidade dos fenômenos da natureza e procura, desse modo, protegê-lo contra o maneirista. A mesma coisa ele persegue a seguir.

A multiplicidade de nossas matérias que fizeram efeito, de nossas vestimentas não contribui pouco para tornar perfeito o colorido.

Anteriormente já foi dito algo sobre isso em uma observação.

O tom geral da cor pode ser fraco sem ser falso.

Não há a menor dúvida de que a cor local tem de ser moderada tanto no quadro inteiro quanto por meio dos diferentes fundos de um quadro e, todavia, ainda pode permanecer verdadeira e adaptada aos objetos.

“sobre a harmonia das cores”

Chegamos agora a um ponto importante, sobre o qual já exprimimos algo anteriormente, mas que não pode ser discutido aqui, e sim na seqüência de toda a teoria das cores.

Diz-se que existem cores amigas e cores inimigas, e tem-se razão quando se diz que existem cores que dificilmente combinam entre si, que se sobressaem de tal modo umas ao lado das outras que a luz

e o ar, esses dois harmonistas universais, mal podem tornar suportável a sua proximidade imediata.

Uma vez que não foi possível chegar aos fundamentos da harmonia das cores, todavia teve de se aceitar cores harmoniosas e desarmoniosas, mas ao mesmo tempo se observou que a luz mais forte ou mais fraca parecia dar ou tirar alguma coisa das cores e, desse modo, parecia fazer uma certa mediação, e uma vez que se observou que o ar, na medida em que envolve os corpos, produz certas modificações suaves e inclusive harmoniosas, viu-se então ambos como os harmonistas universais e misturou-se com ambos novamente, de uma maneira inadmissível, o claro-escuro mal separado do colorido. Introduziu-se as massas na discussão, falou-se da perspectiva aérea, com o único intuito de evitar um esclarecimento sobre a harmonia das cores. Observemos apenas o capítulo de Sulzer²⁸ sobre o colorido e como lá a questão sobre o que seja a harmonia não é ressaltada, mas soterrada e encoberta entre outras coisas estranhas e aparentadas. Esse trabalho, portanto, ainda está por ser feito e talvez se mostre que uma tal harmonia, assim como existe independente e originariamente no olho e no sentimento do homem, também pode ser produzida externamente mediante a combinação de objetos coloridos.

Duvido que algum pintor entenda melhor dessa questão do que uma mulher um tanto vaidosa ou uma florista que conhece a sua profissão.

Uma mulher encantadora e uma florista vivaz sabem, portanto, lidar com a harmonia das cores, uma sabe o que lhe cai bem e a outra como tornar agradável seu produto. E por que o filósofo, o fisiólogo, não entra nessa escola? Por que ele não se esforça um pouco para observar como procede uma criatura amável a fim de ordenar a seu favor esse círculo elementar? Por que ele não observa o que ela toma para si e o que despreza? A harmonia das cores foi reconhecida, o pintor está referido a ela, cada um a exige dele e ninguém lhe diz o que ela é. O que ocorre? Seu sentimento natural

em muitos casos o conduz ao caminho correto, em outros ele não sabe o que fazer. E como ele então se comporta? Ele se afasta da própria cor, ele a enfraquece e acredita com isso harmonizá-la, na medida em que tira a força dela e coloca vivamente à luz sua oposição contra uma outra cor.

O tom geral da cor pode ser fraco, sem que a harmonia seja destruída, pelo contrário, a força do colorido dificilmente se deixa unir com a harmonia.

Não concordamos de maneira alguma que é mais fácil tornar harmonioso um colorido fraco do que um forte. Mas certamente quando o colorido é forte, quando as cores aparecem vivas, então também o olho sente a harmonia e a desarmonia muito mais vivamente. Mas quando enfraquecemos as cores, empregamos no quadro algumas claras, outras misturadas e ainda outras sujas, então certamente ninguém sabe se vê um quadro harmonioso ou desarmonioso. Sabemos em todos os casos dizer que é sem efeito, insignificante.

Pintar o branco e pintar claramente são duas coisas distintas. Se, ademais, entre duas composições distintas tudo é igual, então a mais luminosa certamente agradará mais; é como a diferença entre o dia e a noite.

Um quadro pode corresponder a todas as exigências do colorido e todavia ser perfeitamente claro e luminoso. A cor clara alegria o olho e essas mesmas cores em sua plena força, tomadas em seu estado mais escuro, irão produzir um efeito sério pleno de pressentimento. Mas certamente um claro pintado é diferente do que representar uma imagem branca como cal.

Mais uma coisa! A experiência ensina que as imagens alegres, mais claras, nem sempre são privilegiadas às imagens de efeito fortes e plenas de energia. Se não como poderia Spagnoletto²⁹ em sua época superar Guido Reni?

Existe um encanto ao qual dificilmente se resiste, exercido pelo pintor que sabe dar à sua imagem uma certa disposição. Eu não sei como posso vos expressar nitidamente meus pensamentos! Aqui sobre o quadro há uma mulher, vestida de cetim branco. Cobri o resto do quadro e olhai somente a vestimenta: esse cetim vos parecerá talvez sujo, fosco, pouco verdadeiro; mas veja novamente essa figura rodeada de objetos e, imediatamente, o cetim e sua cor retomarão seu efeito. É isso que faz o todo ser moderado, e como cada objeto perde algo proporcionalmente, o defeito de ambos passa-vos despercebido: a concordância salva a obra. É a natureza vista ao anoitecer.

Ninguém duvidará que uma tal imagem pode ter verdade e concordância, particularmente, porém, grande mérito no tratamento.

Fundamento da harmonia: *eu certamente não tenho a intenção de destruir na arte a ordem do arco-íris. O arco-íris é na pintura o que é o baixo fundamental na música.*

Finalmente Diderot aponta para um fundamento da harmonia: ele quer encontrá-lo no arco-íris e se tranqüiliza com o que sobre isso pode ter dito a escola francesa de pintura. Na medida em que o físico^{3o} fundamentou toda a teoria das cores sobre os fenômenos prismáticos, assumiu-se aqui e ali esses fenômenos igualmente na pintura como o fundamento das leis harmoniosas, que se deveria ter diante dos olhos na coloração, tanto mais quanto não se podia negar nesse fenômeno uma evidente harmonia. Mas a falha que o físico cometeu perseguiu também o pintor, com suas influências prejudiciais. O arco-íris, assim como os fenômenos prismáticos, são apenas casos singulares dos fenômenos harmoniosos das cores muito mais amplos, mais abrangentes, a serem mais profundamente fundamentados. Não existe uma harmonia porque o arco-íris e o prisma nos mostram, mas esses chamados fenômenos são harmoniosos porque existe uma harmonia universal mais elevada, sob cujas leis também eles se colocam.

O arco-íris não pode de modo algum ser comparado ao baixo

fundamental na música, pois aquele nem sequer abrange todos os fenômenos que percebemos na refração, ele é tampouco o baixo geral das cores assim como um acorde maior não é o baixo geral da música. Mas um acorde maior é harmonioso porque existe uma harmonia dos sons. Se prosseguirmos na investigação, encontraremos também um acorde menor, que não está compreendido no acorde maior, mas em todo o círculo da harmonia musical.

Enquanto também não estiver claro na teoria das cores que a totalidade dos fenômenos não pode ser comprimida sob um fenômeno restrito e seu eventual esclarecimento, mas que cada fenômeno deve colocar-se, ordenar-se e subordinar-se no círculo com todos os restantes, então também irá durar essa indeterminação, essa confusão na arte. Aqui sente-se no âmbito prático muito mais vivamente essa carência, de modo que o teórico não pode afastar silenciosamente a questão e afirmar de modo egoísta: tudo já está esclarecido!

Mas meu grande receio é que os pintores pusilânimes tenham partido desse fato para reduzir ainda mais os limites da arte de uma maneira pobre e constituir para si uma pequena maneira fácil e limitada, aquilo que chamamos entre nós de protocolo.

Diderot censura aqui uma pequena maneira na qual podem ter caído diferentes pintores que se ligaram muito proximamente à teoria limitada do físico. Eles dispuseram, ao que parece, as cores na ordem de como surgem no arco-íris e assim nasceu uma seqüência inegavelmente harmoniosa. Eles chamaram isso de protocolo, porque aqui estava, por assim dizer, designado tudo o que poderia e deveria ocorrer. Mas uma vez que eles apenas conheciam as cores na seqüência do arco-íris e do fantasma prismático, eles não ousaram destruir essa série em seu trabalho ou manejá-la de modo que com isso se perdesse aquele conceito elementar. Pelo contrário, era possível reencontrar o protocolo por todo o quadro. A cor permaneceu tanto no quadro quanto na paleta apenas matéria, material, elemen-

to e não era entretecida organicamente em um todo harmonioso por meio de um tratamento genial. Diderot ataca esses artistas com veemência. Não conheço os seus nomes e não vi nenhuma dessas telas, mas acredito poder imaginar bem o que Diderot pensa.

De fato, existem tais protocolistas na pintura, servos tão devotados do arco-íris que sempre pode-se adivinhar o que irão fazer. Se um objeto tem essa ou aquela cor, pode-se ter certeza de que o objeto vizinho será de tal ou tal cor. Se a cor de um canto é lançada sobre sua tela, prevê-se todo o resto. Durante toda a sua vida, não fazem mais do que transferir esse canto. É um ponto móvel, que passeia sobre uma superfície, que se detém e se coloca onde lhe aprouver, mas que sempre se faz acompanhar da mesma comitiva. Ele se assemelha a um grande senhor que sempre aparece com seus criados com a mesma vestimenta.

Autêntico colorido: não é assim que agem Vernet ou Chardin. Seu impetuoso pincel se compraz em ligar, com a maior ousadia, a maior multiplicidade com a mais nobre harmonia, e assim representar todas as cores da natureza com todas as suas gradações.

Aqui Diderot começa a misturar o tratamento com o colorido. Mediante tal tratamento perde-se sem dúvida tudo o que é estofo, elementar, rude, material, na medida em que o artista sabe representar a verdade múltipla do singular, ocultada em uma bela harmonia unificada do todo e, com isso, teríamos voltado aos pontos principais dos quais partimos, para a verdade na concordância.

Muito importante é o ponto seguinte, sobre o qual queremos primeiro ouvir Diderot e então abriremos igualmente o nosso pensamento.

Entretanto, Vernet e Chardin possuem uma espécie própria e limitada de tratamento da cor! Não duvido disso e descobri-la-ia, se me desse ao trabalho; é que o homem não é Deus e o ateliê do artista não é a natureza.

Após ter combatido vivamente os maneiristas, ter apontado suas deficiências e ter oposto a eles seus artistas prediletos, Vernet e Chardin, Diderot chega ao ponto delicado de que também estes procedem em suas obras com um certo modo de tratamento determinado, cujo culpado poderia bem ser algo próprio, algo restrito, de tal modo que ele mal vê como deve distingui-los dos maneiristas. Se ele tivesse falado dos maiores artistas, iria cair na tentação de dizer o mesmo; mas ele se torna justo, ele não quer comparar os artistas com Deus, a obra de arte com um produto da natureza.

Em que se distingue, portanto, o artista que percorre o caminho correto daquele que assumiu um falso caminho? No fato de que ele segue reflexivamente um método, em vez daquele que se prende levemente a uma maneira.

O artista que sempre intui, sente, pensa, irá observar os objetos em sua suprema dignidade, em seu efeito mais vivo e em suas relações mais puras. Um método sobre o qual ele mesmo refletiu, herdado da tradição, irá facilitar o trabalho na imitação. E embora na execução desse método entre em jogo sua individualidade, ele irá, todavia, por meio dela, sempre ser elevado ao universal, assim como por meio da aplicação a mais pura de suas forças supremas dos sentidos e do espírito, e pode, assim, ser conduzido até os limites da produção possível. Por esse caminho, os gregos se elevaram até a altura na qual conhecemos particularmente sua arte plástica; e por que suas obras de diferentes épocas e de diferentes valores possuem uma certa impressão comum? Certamente apenas porque na progressão seguiram o único método verdadeiro e o qual não puderam abandonar inteiramente, mesmo ao retrocederem.

Ao resultado de um método autêntico denominamos estilo, em oposição à maneira.³¹ O estilo eleva o indivíduo ao ponto supremo do que o gênero é capaz de alcançar, por isso todos os grandes artistas se aproximam um do outro em suas melhores obras. Assim, Rafael coloriu como Ticiano, quando teve a maior felicidade em seu trabalho. A maneira, ao contrário, individualiza, se assim podemos dizer, o indivíduo. O homem que se prende inexoravel-

mente aos seus impulsos e tendências se afasta sempre mais da unidade do todo, inclusive daqueles que talvez ainda pudessem ser-lhe semelhantes, ele não faz nenhuma exigência à humanidade e, assim, ele mesmo se separa dos homens. Isso vale tanto para o ético quanto para o artístico, pois uma vez que todas as ações dos homens provêm de uma única fonte, elas também se assemelham em todas as suas conseqüências.

E assim, nobre Diderot, queremos nos apoiar em sua sentença, na medida em que a reforçamos.

Que o homem não queira ser igual a Deus, mas aspire a se consumir como ser humano. Que o artista aspire a produzir não uma obra da natureza, mas uma obra de arte consumada.

“erros e deficiências”

Caricatura: existem tanto caricaturas da cor como de desenho e toda caricatura é de mau gosto.

Como uma tal caricatura é possível e em que ela se distingue de uma coloração propriamente desarmoniosa apenas se deixa separar nitidamente quando concordamos com a harmonia das cores e com o fundamento sobre o qual ela repousa. Pois, isso pressupõe que o olho reconheça uma concordância, que sinta uma desarmonia e que se possua informações sobre a procedência de ambas. Apenas então se reconhece que pode existir uma terceira espécie, que se coloca entre ambas. Podemos nos desviar mediante entendimento e propósito da harmonia e então produzimos o característico. Mas se progredirmos e exagerarmos com esse desvio ou ousarmos, sem um sentimento correto e uma reflexão conscienciosa, então nasce a caricatura que, por fim, torna-se o grotesco [*Fratze*]³² e uma completa desarmonia, diante da qual todo artista deveria se precaver cuidadosamente.

Colorido individual: mas por que há tantos coloristas quando existe apenas uma única mistura de cores na natureza?

Não se pode propriamente dizer que existe apenas um único colorido na natureza, pois com a palavra colorido sempre pensamos ao mesmo tempo no ser humano que vê a cor e que, por meio do olho, a acolhe e lhe dá uma coesão. Mas isso se pode e se deve aceitar, para não cair na incerteza do raciocínio de que todos os olhos saudáveis e estimuláveis vêem sem problemas como concordantes todas as cores e sua relação. Pois, sobre essa crença da concordância de tal apercepção repousa toda comunicação da experiência.

Mas que também nos órgãos se encontre uma grande variação e diversidade no que se refere às cores, podemos ver da melhor maneira no pintor que deve produzir algo análogo ao que vê. Podemos, portanto, a partir do que foi produzido, deduzir o que foi visto e dizer com Diderot:

A disposição do órgão contribui, sem dúvida, muito para isso. Um olho suave e fraco não será amigo das cores vivas e fortes, e um pintor não irá querer introduzir em seu quadro os efeitos que o chocam na natureza. Ele não irá amar nem os vermelhos gritantes nem os brancos puros. Como a tapeçaria com que cobrirá as paredes de sua casa, sua tela colorir-se-á de um tom esmaecido, suave e delicado, e comumente irá substituir, por meio de uma certa harmonia, aquilo que vos recusará em força.

Esse colorido fraco e suave, essa fuga das cores vivazes pode em geral decorrer, como Diderot aqui aponta, de uma fraqueza dos nervos. Nós vemos que nações fortes e saudáveis, que o povo em geral, que crianças e pessoas jovens se alegram com cores vivazes. Mas também vemos que a parte mais formada [da população] se afasta das cores, em parte porque o seu órgão está enfraquecido, em parte porque evita aquilo que se distingue, o característico.

No artista muitas vezes a incerteza e a deficiência da teoria são culpadas por seu colorido ser insignificante. A cor mais forte encontra o seu equilíbrio, mas somente de novo em uma cor forte, e apenas quem tiver muita certeza do que está fazendo ousaria

colocá-las lado a lado. Quem nesse caso confia em seu sentimento e em sua intuição produz facilmente uma caricatura, a qual ele irá evitar caso tenha gosto. Por isso surge a suavização, a mistura e o esmaecimento das cores, a aparência de harmonia que se dissolve em nada em vez de abranger o todo.

Mas por que o caráter, até mesmo a disposição do espírito do pintor não influenciariam seu colorido? Se seu pensamento habitual é triste, sombrio e tenebroso, se sempre permanece noite em sua cabeça melancólica e em seu lúgubre ateliê, se ele expulsa de seu quarto a luz, se ele busca a solidão e as trevas, não esperareis uma representação que é certamente vigorosa, mas ao mesmo tempo escura, embaçada e sombria? Como um ictérico, que vê tudo amarelado, não deixará de lançar sobre sua imagem o mesmo véu que seu órgão defeituoso lança sobre os objetos da natureza e que o aflige quando compara a árvore verde que uma experiência anterior imprimiu em sua imaginação com a árvore amarela que vê diante de seus olhos?

Sem sombra de dúvida, um pintor mostra-se em sua obra tanto ou mais do que um escritor na sua. Suceder-lhe-á libertar-se alguma vez de seu caráter, vencer a natureza e a inclinação de seu órgão. Ele é como o homem taciturno e calado que por uma vez levanta sua voz: terminada a explosão, cai novamente em seu estado natural, o silêncio. O artista triste, com um órgão sensível de nascença, produzirá certamente uma vez um quadro de cor vivaz, mas não tardará em voltar ao seu colorido natural.

Entrementes já é uma grande satisfação quando um artista percebe em si uma tal deficiência e devemos apoiá-lo sem restrição quando se esforça para superá-la mediante seu trabalho. Muito raramente encontramos um artista desse tipo e quando o encontramos seu esforço será certamente recompensado. E eu não iria ameaçá-lo, como faz Diderot, com uma recaída inevitável, pelo contrário, iria prometer a ele, se bem que não uma finalidade a ser alcançada inteiramente, ao menos um progresso duradouro e feliz.

Em todos os casos, se o órgão é doente, seja de que modo for, ele irá espalhar um vapor sobre todos os corpos, donde a natureza e a sua imitação devem sofrer extremamente.

Após Diderot ter chamado a atenção do artista sobre o que ele tem de combater em si mesmo, ele ainda mostra os perigos que encontra na escola.

Influência do mestre: *mas o que torna raro o verdadeiro colorista é que o artista costumeiramente se entrega a um único mestre. Por um longo tempo o aluno copia os quadros do único mestre, sem olhar para a natureza, ele se acostuma a ver por meio de olhos estranhos e perde a utilidade dos seus. Pouco a pouco desenvolve uma habilidade artística que o aprisiona e da qual não pode libertar-se nem se afastar; é um grilhão que colocou em seus próprios olhos como o escravo em seu pé. Eis a causa de tantos coloridos falsos se espalharem; aquele que copiar à maneira de La Grenée se acostumará ao brilho e ao sólido; aquele que copiar à maneira de Le Prince fá-lo-á avermelhado e cor de tijolo; aquele que copiar à maneira de Greuze, cinzento e violáceo; aquele que estudar Chardin é verdadeiro! Deste fato provém essa divergência nos juízos sobre o desenho e a cor, até mesmo entre os artistas. Um vos dirá que Poussin é austero; o outro, que Rubens é exagerado; quanto a mim, sou o liliputiano que lhes bate delicadamente ao ombro e observa que disseram uma tolice.*

Não há dúvida que certos defeitos, certas direções falsas se deixam comunicar com facilidade quando particularmente a idade e a reputação conduzem o aprendiz por caminhos incorretos e cômodos. Todas as escolas e seitas comprovam que se pode aprender a ver com outros olhos. Mas assim como um ensinamento falso traz maus frutos e propaga o maneirismo, do mesmo modo também é favorecido, por meio dessa receptividade das naturezas jovens, o efeito de um método autêntico. Pedimos novamente a você, valente Diderot, como no capítulo anterior: ao alertar seu aprendiz diante da pseudo-escola, não torne também suspeita para ele a autêntica escola!

Incerteza na aplicação das cores: o artista, ao tomar sua cor da paleta, não sabe sempre que efeito ela produzirá no quadro. De fato, com o que ele compara essa cor, essa tinta em sua paleta? Com outras tintas isoladas, com cores originárias. Faz mais: olha-a, lá onde a preparou, e a transporta, em pensamentos, para o lugar onde deve ser aplicada. Mas quantas vezes não lhe sucede enganar-se nessa avaliação! Ao passar da paleta para a cena inteira de sua composição a cor é modificada, enfraquecida, realçada, ela modifica completamente o seu efeito. Então o artista tateia, lida de diferentes maneiras com a sua cor e se atormenta de todos os modos. Nesse trabalho, sua tinta torna-se um composto de diversas substâncias que reagem em maior ou menor grau (quimicamente) umas sobre as outras e cedo ou tarde desarmonizam-se.

Essa incerteza decorre do fato de que o artista não sabe muito bem o que deve fazer e como deve fazê-lo. As duas coisas, em particular a segunda, podem ser transmitidas em um grau elevado. Os corpos de cores que têm de ser utilizados, a seqüência na qual têm de ser utilizados, desde a primeira preparação até a última consumação, podemos transmitir cientificamente, aliás, quase manualmente. Quando o pintor de esmalte tem de aplicar tintas inteiramente falsas e vê o efeito apenas no espírito, que primeiramente é produzido pelo fogo, o pintor a óleo, do qual se trata aqui principalmente, deveria antes saber o que tem de preparar e como tem de executar em etapas a sua imagem.

Genialidade grotesca.³³ Que Diderot nos perdoe por termos de apresentar sob essa rubrica o comportamento do artista que ele elogia e favorece.

Aquele que possui um sentimento vivaz para a cor tem seus olhos fixos na tela, sua boca está entreaberta, ele arqueja (suspira, suplica), sua paleta é uma imagem do caos. Nesse caos ele mergulha seu pincel e daí extrai a obra da criação. Ele levanta-se, afasta-se, lança um olhar sobre sua obra. Torna a sentar-se e vereis nascer vivamente os objetos da natureza em sua tela.

Talvez seja somente ridículo para a concepção alemã ver um artista comportado farejar seu objeto com a boca aberta, tal como um cão de caça acalorado atrás de um animal selvagem. Em vão tentei expressar a palavra francesa “*haleter*” (arquejar) em todo o seu significado, mesmo as várias palavras empregadas não a apreendem inteiramente em seu núcleo. Entretanto, parece-me sumamente inverossímil que Rafael na *Missa de Bolsena*, Corregio diante de São Jerônimo, Ticiano diante de São Pedro, Paolo Veronese diante de uma *Boda de Cannã* estivessem sentados com a boca aberta, farejando, sequiosos, gemendo e arquejando. Trata-se certamente de um desses saltos caricaturais, que essa nação vivaz nem sempre consegue evitar de fazer, mesmo nas mais sérias ocupações.

O que se segue não é muito melhor.

Meu amigo, entrai num ateliê e olhai o artista trabalhar. Se o virdes arrumar bem simetricamente suas tintas e meias-tintas em volta de toda a sua paleta, ou se em um quarto de hora de trabalho não tiver desfeito toda essa ordem, proclamai decididamente que esse artista é frio e que não produzirá nada significativo. Ele se compara a um lento e desamparado erudito que necessita de uma passagem de um autor. Ele sobe sua escada, pega e abre o livro, vem à sua escrivaninha, copia a linha que precisa, torna a subir a escada e recoloca o livro no lugar. Com efeito, não é esse o caminho do gênio.

Nós mesmos havíamos anteriormente colocado ao artista o dever de eliminar por meio de uma mistura bem pensada a aparência material da cor dos pigmentos separados, de individualizar e, por assim dizer, organizar a cor de acordo com os seus objetos. Mas, se essa operação tem de ser feita de maneira selvagem e tumultuosa, disso duvida naturalmente um alemão prudente.

“tratamento justo e puro das cores”

Em geral, portanto, a harmonia de uma composição será tanto mais duradoura quanto mais seguro estiver o pintor do efeito de seu pincel, quanto mais astuta e livre for a sua aplicação, quanto menos tiver remanejado e atormentado a cor e quanto mais simples e puramente a tiver empregado. Vemos quadros modernos perderem sua harmonia em muito pouco tempo; vemos quadros antigos que conservaram o seu frescor, harmonia e vigor, apesar do tempo decorrido. Essa vantagem parece-me dever-se antes a uma recompensa do bom procedimento do que à melhor qualidade de suas cores.

Uma palavra bela e autêntica sobre uma questão importante e bela. Por que você, velho amigo, não concorda sempre com o verdadeiro e consigo mesmo? Por que você nos força a concluir com uma meia-verdade, com um período paradoxal?

Ah, meu amigo, que arte é a pintura! Executo em uma linha o que o pintor mal executa em uma semana, e sua desgraça é que sabe, vê e sente como eu, e não consegue representá-lo a contento. O sentimento, impelindo-o, engana-o quanto ao que é capaz de fazer e leva-o a arruinar uma obra-prima, pois ele estava, sem suspeitar, no limite extremo da arte.

Sem dúvida, a pintura está muito afastada da oratória [*Redekunst*],³⁴ e mesmo que se pudesse também supor que o artista plástico vê os objetos como o orador, nele, contudo, é suscitado um impulso inteiramente diferente do que neste. O orador se apressa de um objeto a outro, de uma obra de arte a outra, a fim de pensar sobre eles, apreendê-los, vê-los por alto, ordená-los e expressar suas características. O artista, ao contrário, repousa sobre o objeto, ele se associa com ele no amor, comunica a ele o melhor de seu espírito, de seu coração e novamente o produz. Na ação da produção, o tempo não é levado em conta, porque o amor

constitui a obra. Qual é o amante que percebe o tempo passar na proximidade do objeto amado? Que artista autêntico sabe algo do tempo quando está trabalhando? O que angustia você, orador, faz a felicidade do artista; ali onde você sem paciência tem pressa, ele sente o mais belo agrado.

E quanto ao seu outro amigo que, sem saber, chega ao topo da arte e mediante um trabalho continuado novamente destrói sua excelente obra, a esse é preciso, por fim, certamente ainda ajudar. Se ele realmente avançou tanto na arte, se ele de fato é tão aplicado, então não será difícil também dar a ele a consciência de sua habilidade e esclarecê-lo sobre o método que ele já exerce no escuro, que nos ensina a fazer o melhor e ao mesmo tempo nos adverte para não querermos fazer nada mais do que o melhor.

Que esteja dessa vez concluída essa conversa. Por ora, o leitor tome com inclinação o que alcançamos nessa forma, até que possamos comunicar-lhe e transmitir-lhe, numa forma e ordem mais apropriadas, o melhor que temos e somos capazes de ter tanto sobre a teoria das cores em geral quanto sobre o colorido pictórico em particular.

- 1 *Diderots Versuch über die Malerei*. [N. T.]
- 2 Trata-se da convicção de Goethe e de seus amigos colaboradores da revista *Propileus*, em particular do historiador da arte Heinrich Meyer. [N. T.]
- 3 Os trechos em itálico são as palavras de Diderot do *Ensaio sobre a pintura* na tradução de Goethe. A quem pretenda conferir o texto do próprio Diderot, existem duas traduções brasileiras: a de Enid Abreu Dobransky (*Ensaio sobre a pintura*. Campinas: Papirus, 1993) e a de Jacó Guinsburg (*Ensaaios sobre a pintura. Obras II. Estética, poética e contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000). [N. T.]
- 4 O termo *Semiotik* tem nesse contexto o sentido de “sintomatologia”: conhecimento e estudo dos sintomas que indicam estados patológicos. [N. T.]
- 5 *Der lebendig geniessende Mensch*: trata-se do amante de arte. [N. T.]
- 6 Trata-se de uma estátua do menino amado pelo imperador romano Adriano. Inúmeras estátuas antigas e relevos o mostram em nudez idealizada. [N. T.]
- 7 Estátua de mármore de Afrodite, cópia romana segundo o original do helenismo tardio, que hoje se encontra no museu Uffizi, em Florença. A imagem do véu já fora utilizada por Diderot em 1760, num artigo sobre um poema de Claude-Henri Watelet (1718-1786), dedicado à arte de pintar. [N. T.]

- 8 À pergunta de Diágoras, responde Apolo. Cf. a fábula de Esopo e de Lafontaine. [N. T.]
- 9 Esse período e todo o parágrafo se referem à história de Pigmalião narrada por Ovídio (*As metamorfoses*, 10, 243-342). Pigmalião é um artista que, ao se tornar inimigo das mulheres, esculpe para si em marfim uma imagem ideal de mulher. Enamorado da estátua, ele pede para Afrodite que lhe presenteie uma esposa semelhante à sua obra de arte. Enquanto ele em sua oficina novamente aperfeiçoa a sua obra, ela de repente é vivificada e animada; e assim o escultor se casa com ela. Essa narrativa expressa uma homenagem ao artista criador que, ao colocar sua alma em sua obra, se aproxima da divindade criadora ou da natureza. [N. T.]
- 10 Em italiano no original: “um pouco mais e um pouco menos”. [N. T.]
- 11 No ensino da Academia Francesa de Pintura e Escultura eram empregados escores (do francês *écorché*), estátuas de homens sem pele. [N. T.]
- 12 Gaetano Vétris (1729-1808), dançarino e coreógrafo italiano, festejado em toda a Europa como “Deus da dança”; Maximilien Gardel (1741-1787), dançarino e coreógrafo francês. [N. T.]
- 13 Eustache Le Sueur (1616-1655, pintor e retratista francês) aspirava por uma harmonia e equilíbrio clássicos entre a forma e o conteúdo. O mosteiro Chartreux da Rue d’Enfer, acima citado, possuía dele 22 cenas sobre a vida de São Bruno. [N. T.]
- 14 Quando Goethe se refere à *maneira* e *maneirismo*, convém ter presente seu ensaio *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* (1789). [N. T.]
- 15 Nesse trecho inicial e nos comentários que se seguem ao segundo capítulo, relativos ao tema da cor, podemos notar que Goethe já tem em mente suas investigações sobre a teoria das cores, que publicará em 1810. [N. T.]
- 16 *Desultorische* provém do latim “desulor”: “cavaleiro volteador”, artista de circo que em pleno galope saltava do cavalo em que estava montado a outro, que ia paralelo ao primeiro. Em sentido figurado: homem inconstante. Na proposta de “reordenar” o texto de Diderot, não se pode deixar de notar uma certa ironia da parte de Goethe, ao potencializar a concepção de gênio de Diderot. [N. T.]
- 17 Claude Adrien Helvétius (1715-1771) defendeu em sua obra principal *De l’esprit* a concepção de que o homem é “uma máquina que, movida por meio de sentimentos sensíveis, p. ex., de fome, deve fazer tudo que executa”. [N. T.]
- 18 *Stimmung* tem também o sentido de “estado de humor”. [N. T.]
- 19 Johann Georg Sulzer (1720-1779), célebre esteta berlinense que escrevia na tradição do iluminismo [*Aufklärung*] alemão. O jovem Goethe já se opunha ao manual de Sulzer, *Teoria geral das belas-artes* [*Allgemeine Theorie der schönen Künste*], 1771, resenhado no ano de 1772. [N. T.]
- 20 Referência a Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780), *Betrachtungen über die Mahlerey* (Leipzig, 1762), irmão do poeta anacreôntico Friedrich von Hagedorn (1708-1754), muito apreciado por Goethe. Hagedorn confirma os antigos como modelo dos maiores artistas, mas para a coloração considera necessária a imitação imediata da natureza. Goethe conheceu Hagedorn em 1768, numa estadia de duas semanas em Dresden, vindo de Leipzig, onde estudava na época. Hagedorn era o diretor da *Galeria de pintura* e na ocasião também mostrou ao jovem entusiasta da arte a sua coleção de arte particular. [N. T.]

- 21 *Begreifen* remete ao termo *Begriff*: “conceito”, de tal modo que “apreender” tem aqui o sentido de “formar um conceito sobre alguma coisa”/ “captar conceitualmente”. Já o verbo *fassen*, vertido por “captar”, possui um significado mais imediato e genérico de apreensão. [N. T.]
- 22 Corante vermelho que consiste nos corpos secados das fêmeas da cochonilha e é obtido em várias graduações, de prateado a preto, conforme o modo de matar os insetos, quer com calor seco, quer com água fervente. A cochonilha era muito usada no passado para fabrico do carmim, sendo necessários 155 mil exemplares para a obtenção de 1 quiló do corante. [N. T.]
- 23 Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), pintor francês de naturezas mortas. Sobre o quadro dramático *A caridade romana*, Diderot escreveu: “Acredite em mim, retorne ao jasmim, ao junquillo, ao tubérculo, às uvas!” (*Salon de 1765*. Paris: Hermann, 1984, p. 108). [N. T.]
- 24 Marie-Therese Vien (1728-1805), pintora francesa de flores e animais, que estava representada em mais de um salão. [N. T.]
- 25 Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788), pintor francês de retratos do período do rococó. Alcançou uma maestria no desenho em pastel, que empregou na representação característica natural e leve. [N. T.]
- 26 Hyacinthe Rigaud (1659-1743), pintor francês do período do barroco, sobretudo apreciado pela aristocracia e pelo alto clero por causa de seus retratos, nos quais os modelos eram suspensos por acessórios secundários. Em todos os casos ele não foi nem professor nem exemplo para La Tour. [N. T.]
- 27 Mulher de Diderot, chamada Louise Henriette Volland (1726-1784). [N. T.]
- 28 Alusão à *Teoria geral das belas-artes*, 1771. [N. T.]
- 29 Jusepe de Ribera, chamado *Lo Spagnoletto* (1591-1652), tratava de temas sombrios com cores predominantemente escuras. Ele pintava para o vice-rei de Nápoles. [N. T.]
- 30 Alusão à *Óptica* de Newton, combatida por Goethe na *Teoria das cores* ao refutar a teoria da natureza composta da luz. [N. T.]
- 31 O assunto desse parágrafo é desenvolvido no ensaio *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* (1789). [N. T.]
- 32 *Fratze* significa literalmente: “careta”. [N. T.]
- 33 *Fratzenhafte Genialität* também pode significar: “genialidade dos trejeitos/das caretas”. [N. T.]
- 34 *Redekunst* significa literalmente: “arte do discurso, da fala”. [N. T.]

alguns pensamentos isolados e considerações de um amigo da arte¹ (1808)

À arte autônoma é colocada universalmente a exigência de que ela deve servir. A massa humana, que se denomina de público, os grandes, os ricos, os sacerdotes, os moralistas, os romancistas, os amigos de jornais, os cientistas naturais e outros mais pedem em conjunto que a arte deve, segundo o seu sentido, segundo as suas manias, entregar-se à promoção de seu fim e utilidade particulares. Como é difícil, aliás, como é quase impossível que diante de tais pretensões o artista plástico possa fazer-se verdadeiramente livre, aspirar autonomamente para alcançar, mediante o trabalho, o fim supremo!

A arte tem uma origem ideal, pode-se dizer que ela nasceu da religião e com a religião. Nos tempos mais antigos, a arte sempre serviu à religião, ao configurar certas representações rigorosas, nebulosas, estranhas e violentas. Por isso, a arte plástica não começou do natural, e sim por todos os lados com uma espécie de sentido e gosto bárbaros. Assim ocorreu com os egípcios, que também nunca se libertaram da servidão a este estado obscuro; entre os gregos, que se libertaram aos poucos deste estado; nos modernos italianos que se encontraram num estado semelhante ao dos gregos, mas que não conseguiram ir tão longe quanto eles. Quando a arte serve à religião, ela desfruta do privilégio de que esta não lhe impõe ne-

nhum limite, pelo menos foi o que ocorreu na religião dos gregos e na religião cristã-católica; com isso não se pretende negar que aquela foi em geral mais favorável do que esta à arte.

Uma lenda graciosa afirma que a sombra de um amante forneceu a ocasião para a invenção da arte de desenhar. Somente a inclinação limita o sentimento quando, ao contrário, a religião o aumenta. Uma arte que começa com o retrato correria o perigo de nunca avançar; à arte em seu mais baixo estágio ainda resta a habilidade de fazer um retrato aceitável.

A arte autêntica possui uma origem ideal e uma direção ideal, ela tem um fundamento real, mas não é realista.

A natureza é bela, até um certo limite. A arte é bela por meio de uma certa medida. A beleza natural está submetida às leis da necessidade, a beleza artística às leis do espírito humano sumamente desenvolvido, aquela nos aparece, por assim dizer, presa, esta, por assim dizer, livre.

1 *Einige einzelne Gedanken und Betrachtungen eines Kunstfreundes.* [N. T.]

ruysdael como poeta¹ (1816)

Jakob Ruysdael, nascido em Haarlem em 1635 e tendo trabalhado infatigavelmente até 1681,² é reconhecido como um dos mais primorosos paisagistas. Suas obras satisfazem sobretudo todas as exigências que o sentido exterior pode dirigir às obras de arte. A mão e o pincel fazem efeito com a suprema liberdade para a mais minuciosa completude. Luz, sombra, atitude e efeito do todo nada deixam a desejar. Disso a visão convence imediatamente cada apreciador e conhecedor. Mas, no momento queremos considerá-lo um artista pensador, aliás, um poeta, e também aqui iremos concordar que um elevado mérito deve ser-lhe atribuído.

Como texto rico em conteúdo, temos à nossa disposição três pinturas da Coleção Real da Saxônia, nas quais são representados com grande sentido três estados da superfície terrestre habitada, cada uma é singular, acabada, concentrada. O artista captou magnificamente o ponto onde a força de produção se encontra com o entendimento e forneceu ao espectador uma obra de arte que, agradável em si e por si mesma ao olhar, evoca o sentido interior, suscita a reflexão [*Andenken*] e, por fim, expressa um conceito sem nele se dissolver nem se esfriar. Temos diante de

nós cópias muito bem-feitas dos três quadros e podemos, portanto, falar sobre eles com segurança e de modo minucioso.³

I

O primeiro quadro⁴ representa de modo concentrado o mundo sucessivamente habitado. Sobre uma elevação rochosa, que abrange um estreito vale, encontra-se uma velha torre, ao lado dela habitações mais novas muito bem-conservadas; no pé da elevação rochosa fica uma morada considerável e confortável de proprietários de terra. Os altos e muito antigos pinheiros em torno da morada indicam-nos uma duradoura posse pacificamente herdada, concedida neste lugar a uma série de gerações. No fundo, na inclinação de uma montanha, está uma aldeia que se estende ao longe, indicando igualmente a fertilidade deste vale e que ele é apropriado para a habitação. Uma forte queda d'água se lança num primeiro plano sobre as rochas e sobre troncos esguios e quebrados de árvores, e assim também não falta o elemento vivificador, de tal modo que pensamos imediatamente que mais acima ou mais abaixo a água é utilizada por moinhos ou forjas. O movimento, a claridade, a atitude dessas massas vivificam deliciosamente o restante em repouso. Por isso, esse quadro é denominado *A cascata*. Ele satisfaz a cada um, mesmo a quem não tem propriamente tempo e ocasião para penetrar no sentido da imagem.

II

A segunda imagem, famosa pelo título *O convento*, possui um propósito semelhante em uma composição rica, mais atrativa: representar o passado no presente, e isso é alcançado admiravelmente, pois o que está morrendo é colocado na mais visível união com o que está vivo.



Ruysdael, *O convento*

O espectador vê à esquerda um mosteiro em ruínas, aliás, devastado, atrás do qual, porém, se vêem construções bem-conservadas, provavelmente da estadia de um funcionário ou inspetor, que ainda continua cobrando os impostos e favores que antigamente vinham para cá, sem que seja disseminada a partir daqui, como outrora, uma vida universal.

Diante dessa construção encontra-se um grupo de tílias plantadas há muito tempo, que ainda continuam se desenvolvendo, para indicar que as obras da natureza possuem uma vida mais longa, uma duração maior do que as obras dos homens; pois debaixo delas já se reuniram inúmeros peregrinos há vários séculos, durante as festas religiosas e as feiras, a fim de recobram suas forças depois de terem feito peregrinações devotas.

Aliás, o fato de ter havido aqui uma grande afluência de homens, um movimento duradouro de vida, para isso apontam os fundamentos que restaram na água dos pilares da ponte, que no

presente servem para fins pictóricos, na medida em que detêm o curso do rio e produzem pequenas cascatas ruidosas.

A destruição da ponte, porém, não pode impedir o trânsito vivo que procura o seu próprio caminho por todo tipo de obstáculo. Homens e animais, pastores e migrantes passam pela água rasa e dão um novo encanto ao seu curso lento.

Essas corredeiras também ainda são até hoje ricas em peixes, tal como naquela época quando, nas sextas-feiras santas, era necessário servi-los à mesa. Desde sempre pescadores foram ao encontro destes moradores originários e procuraram dominá-los.

Se as montanhas ao fundo parecem estar envoltas em folhagens novas, pode-se concluir que grandes florestas foram aqui derrubadas e que estas elevações suaves foram abandonadas ao que sobrou do desmatamento e a pequenos arbustos.

Mas, na margem de cá da queda d'água um notável grupo de árvores se estabeleceu num terreno rochoso, quebradiço e erosivo. Uma magnífica e velha faia cresceu ali, sem folhas e galhos, com fendas que nela surgiram. Mas para que ela não nos deprima com seu tronco magnificamente pintado, e sim nos alegre, foram-lhe acrescentadas outras árvores, ainda plenas de vida, que contrastam com o tronco nu por meio da riqueza de seus galhos e ramos. Essa exuberância de crescimento é favorecida pela umidade próxima, que é indicada por meio do musgo, do junco e das plantas pantanosas.

Enquanto uma suave luz provém do mosteiro para as árvores e prossegue adiante brilhando no tronco branco da faia e se reflete no suave rio e nas cascatas transbordantes, por sobre as multidões e os pescadores e vivifica toda a imagem, o próprio artista-deseñhista está sentado próximo da água, no primeiro plano, dando-nos as costas. Esta cena, da qual se abusou tantas vezes, vemos comovidos empregada aqui com significado e efeito. Ele está aqui sentado como espectador, como representante de todos aqueles que no futuro irão observar o quadro, que irão querer se aprofundar com ele na observação do passado e do presente, que tão encantadoramente se mesclam reciprocamente.

Essa imagem foi extraída com felicidade da natureza, elevada felizmente por meio do pensamento, e uma vez que, além disso, a encontramos planejada e executada segundo todas as exigências da arte, ela sempre irá nos atrair e conservar a sua fama conquistada com justiça por todas as épocas e também numa cópia, caso essa seja capaz de permitir que se pressinta, em certa medida, o mérito maior do original.

III

A terceira imagem é dedicada unicamente ao passado, sem conceder à vida atual qualquer direito. Ela é conhecida pelo título *O cemitério*.⁵ E de fato é um cemitério. Os túmulos inclusive apontam, em seu estado destruído, para algo que é mais do que o passado; eles são túmulos de si mesmos.

No fundo vemos, envolvidas por um temporal passageiro, ruínas escassas do que em outro tempo foi uma enorme catedral que apontava para o céu. Um frontão fusiforme, que se ergue livremente, não durará muito tempo. Todo o arredor do convento, um dia muito frutífero, tornou-se selvagem, cobriu-se com matas e arbustos, aliás, com árvores já envelhecidas e retorcidas, em parte encobertas. Essa mata também penetra no interior do cemitério, de cuja satisfação antiga e piedosa não se pode mais ver nenhum rastro. Túmulos importantes de todos os tipos, com suas formas lembrando em parte sarcófagos em parte designadas com placas de pedra, dão prova da importância da diocese e de que nobres e famílias abastadas descansam nesse lugar. O próprio declínio dos túmulos é executado com grande gosto e com bela moderação artística. O olho se detém com gosto neles. Por fim, porém, o observador é surpreendido, quando bem mais para trás pressente mais do que vê monumentos novos e discretos com os quais estão ocupadas pessoas em luto — é como se o passado não nos legasse nada mais senão a mortalidade.



Ruysdael, Cemitério judeu

O importante pensamento dessa imagem, contudo, provoca ao mesmo tempo a suprema impressão pictórica. Com o desmoronamento de edifícios enormes, um riacho alegre, antes bem enleitado, pode ter sido soterrado, obstruído e desviado de seu caminho. Este procura então um caminho livre por meio dos túmulos. Um raio de luz, atravessando a tempestade, ilumina um grupo de lápides erguidas e já danificadas, um tronco de árvore envelhecido e um toco, mas sobretudo a massa de água que vem vindo, seu movimento radiante em queda e a espuma que se desenvolve.

Todas essas pinturas, tantas vezes copiadas, estarão diante dos olhos de muitos amantes. Quem tiver a sorte de ver os originais,

será tomado pelo conhecimento do nível que a arte pode e deve alcançar.

Nós iremos a seguir ainda procurar mais exemplos em que o artista que sente puramente, que pensa com clareza, mostrando-se como poeta, atinge um simbolismo completo e, por meio da saúde de seu sentido exterior e interior, ao mesmo tempo nos regozija, instrui, refresca e vivifica.

- 1 *Ruysdael als Dichter*. Publicado pela primeira vez na *Folha da manhã para as classes cultas* [*Morgenblatt für gebildete Stände*], Tübingen, 1816. [N. T.]
- 2 Jacob van Ruysdael nasceu em 1628 ou 1629 em Haarlem e não em 1635 como supõe Goethe e morreu na mesma cidade em 1682. [N. T.]
- 3 Goethe viu os quadros de Ruysdael na *Gemäldegalerie* de Dresden em 1768, 1790 e 1813 e, além disso, recebeu cópias por seu aniversário em 1803 de *A cascata* e *O cemitério*. [N. T.]
- 4 *A cascata*, n. 155 no catálogo de Ruysdael publicado por Rosenberg em 1928. [N. T.]
- 5 *O cemitério judeu*, Rosenberg, n. 154. [N. T.]



heidelberg¹

(1816)

Essa cidade, fantástica sob vários aspectos, ocupa e entretém mais de um modo os visitantes. Mas o caminho que fixamos para o nosso propósito nos conduz primeiramente para a coleção de pinturas antigas, a qual, trazida para cá do Baixo Reno, há alguns anos pode ser vista como um adorno especial do lugar, aliás, da região.

Ao observar pela segunda vez, depois de alguns anos, a coleção Boisserée, penetrar mais profundamente em seu sentido e propósito e também não deixar de estar inclinado a dizer publicamente uma palavra sobre ela, se me defrontam todo tipo de dificuldades sentidas previamente: pois uma vez que todo o mérito da arte plástica reside no fato de que certamente se pode indicar com palavras as suas representações, mas não se pode expressá-las, então o conhecedor sabe que neste caso assumiria algo impossível, caso não quisesse impor ao seu percurso uma medida e um alvo. Então ele percebe que no percurso histórico ele pode alcançar a maior pureza e o que é mais útil. Ele irá assumir o propósito de louvar uma coleção tão bem ordenada e completa, de modo que procurará não justificar as imagens como tais, e sim sua relação entre si. Ele evitará fazer comparações no que se refere a casos particulares, embora deva deduzir a época artística, da qual aqui se trata, por

meio do tempo e do lugar das diferentes atividades artísticas. Assim, em seu lugar fará inteiramente justiça a essas obras preciosas, com as quais agora nos ocupamos, e as examinará de tal maneira que o conhecedor profundo da história gostará de indicar seu lugar no grande círculo do mundo artístico universal.

Como introdução a esse assunto e para que a peculiaridade dessa coleção se apresente nitidamente, tem de se refletir sobretudo acerca de seu nascimento. Os irmãos Boisserée, que possuem essa coleção em associação com Bertram e compartilham publicamente com os amigos da arte seu deleite, dedicaram-se antigamente ao ofício do comércio e fizeram para esse fim o seu estudo tanto em casa quanto fora, nas grandes cidades comerciais. Entrementes, procuraram ao mesmo tempo satisfazer um impulso por uma cultura mais elevada, encontrando uma bela oportunidade para tanto quando, para a constituição da nova escola de Colônia, foram chamados como professores os mais excelentes nomes alemães. Dessa maneira, alcançaram uma formação muito rara para aquela região. E embora eles, que desde a sua juventude se viram rodeados de obras de arte antigas e modernas, tinham alegria e amor por terem sido formados e atraídos por elas, foi todavia um acaso que despertou a inclinação por sua posse e deu ocasião para o empreendimento digno de louvor.

Lembre-mos daquele jovem que encontrou na praia um pedaço de um remo e, inspirado no agrado desse simples brinquedo, criou um remo, a seguir um barco, um mastro e vela, primeiramente velejou próximo à margem, por último, corajoso, penetrou no mar e, mediante instrumentos de navegação sempre maiores, prosperou, por fim, como um rico e feliz comerciante. Semelhante a esse jovem, os nossos jovens compraram casualmente no mercado, por um preço muito baixo, uma pintura retirada de uma igreja e logo a seguir outras. E na medida em que penetraram, por meio da posse e da restauração, sempre mais profundamente no valor de tais trabalhos, a inclinação se transformou em paixão que sempre mais aumentou com o crescente conhecimento na posse de coisas boas e excelentes, de modo que não lhes pareceu nenhum sacrifício quando, por meio

de viagens dispendiosas, de novas aquisições e empreendimentos, empregavam uma parte de seu patrimônio bem como todo o seu tempo na realização do propósito uma vez concebido.

Aquele impulso de tirar do esquecimento os monumentos arquitetônicos antigos alemães, de apresentar os melhores em sua pureza e, dessa maneira, emitir um juízo sobre a decadência dessa espécie de arquitetura, foi na mesma medida vivificado. Um esforço veio atrás do outro e eles estão agora capacitados a tornar público na Alemanha uma obra suntuosa incomum, de mostrar uma coleção que consiste em 200 quadros e que dificilmente possui um equivalente em raridade, pureza, feliz conservação e restauração, mas particularmente em seqüência histórica pura.

Mas, a fim de tornar isso compreensível por meio de palavras, na medida do possível temos de retornar aos tempos mais antigos, tal como aquele que tem de elaborar uma árvore genealógica e precisa penetrar o quanto é possível até a raiz a partir dos galhos. E aqui temos sempre de supor que o leitor tem presente essa coleção, seja de maneira real ou em pensamentos, e que conhece igualmente outras obras que iremos mencionar e pretende, com um sentido equilibrado, instruir-se seriamente.

Por meio de desastres políticos e militares, o império romano havia decaído num tal grau de confusão e degradação que toda a espécie de boas instituições e, portanto, também a habilidade artística, sumiram da face da terra. A arte, que há poucos séculos ainda se encontrava num nível muito elevado, perdeu-se completamente com as guerras selvagens e expedições militares. Um exemplo nítido disso nos fornecem as moedas destas épocas tão decaídas, quando um sem-número de imperadores e pessoas ligadas a eles não se sentiam ofendidas por aparecerem em imagens extremamente grotescas sobre o pior tipo de moeda de bronze, e pagar aos seus soldados, em vez de um soldo honroso, de maneira miserável, uma migalha de esmola.

Devemos à igreja cristã, ao contrário, a conservação da arte e mesmo se isso apenas significa centelhas entre as cinzas. Pois

embora a nova doutrina interior e inspiradora de eticidade e sua-
vidade tivesse de negar aquela arte exterior, sensível e vigorosa e
destruir suas obras ou ao menos afastá-las, residia todavia no ele-
mento histórico da religião uma semente tão múltipla, aliás, infi-
nita, que em nenhuma outra religião era possível encontrar. E que
essa semente iria germinar não dependia do querer e da ajuda dos
novos convertidos, e sim da natureza.

A nova religião reconhecia um deus supremo, não concebido
com tanta realeza quanto Zeus, mas mais humano. Pois ele é pai
de um filho misterioso, que deveria representar sobre a terra as pro-
priedades éticas da divindade. A ambos se associou uma pomba
inocente batendo as asas como uma chama configurada e suave e
constituiu um trevo maravilhoso, em torno do qual um coro de es-
píritos bem-aventurados se reuniu em incontáveis degraus. A mãe
daquele filho pôde ser venerada como a mais pura entre as mu-
lheres; pois já na Antigüidade pagã a virgindade e a maternidade
eram concebidas como ligadas uma à outra. A eles se junta um
ancião, e do alto é aprovado um casamento desigual, para que não
falte ao deus recém-nascido um pai terreno que cuide dele.

O que a força de atração no crescimento e na atividade finita
desse ser divino e humano exerce, nos mostra a massa e a multi-
plicidade de seus discípulos e seguidores, homens e mulheres que,
distintos em idade e caráter, se reúnem em torno desse ser único:
os apóstolos que surgem do meio da multidão, os quatro evange-
listas, muitos outros convertidos de todas as espécies e classes, e
desde Stephanus, uma série de mártires.

Além disso, essa nova união se fundamentou sobre uma mais
antiga, cujas tradições remontam até a criação do mundo e tam-
bém são mais históricas do que dogmáticas; se acrescentarmos os
primeiros padres, os patriarcas e os juízes, os profetas, os reis, os
reformadores, dentre os quais cada um se destacou em particular
ou tem de ser destacado, então veremos como era natural que a
arte e a igreja se mesclassem mutuamente e uma não parecia sub-
sistir sem a outra.

Se, por conseguinte, a arte helenista começou com o universal e bem tardiamente se perdeu no particular, a arte cristã tinha a vantagem de poder partir de um sem-número de individualidades, a fim de se elevar aos poucos até a universalidade. Lancemos apenas mais um olhar sobre a quantidade de formas históricas e míticas que foram narradas. Recordemos que em cada forma são louvadas ações significativamente características e que, mais adiante, a nova união se esforçou, a fim de alcançar sua legitimação, para se encontrar simbolicamente no antigo e que tanto relações histórico-terrenas quanto celeste-espirituais foram convocadas de milhares de maneiras: assim, sem dúvida, também deveriam restar belos monumentos na arte plástica do primeiro século da igreja cristã.

Mas o mundo estava como um todo muito confuso e oprimido, a desordem sempre crescente expulsou a cultura do Ocidente; apenas Bizâncio permaneceu em um lugar consistente para a igreja e para a arte a ela associada.

Entretanto, já nessa época o Oriente tinha uma aparência triste, e no que concerne à arte, as individualidades acima referidas não floresceram imediatamente, mas impediram que um estilo antigo, rígido e mumificado não perdesse toda atualidade. As figuras foram sempre mais distinguidas, mas, para tornar perceptível essa diferença, escreveu-se um nome atrás do outro sobre os quadros ou abaixo deles, de modo que, com a afluência sempre maior de santos e mártires, não se adorasse um em vez do outro, e sim se conservasse a cada um o seu direito. E, assim, fazer imagens era um assunto da igreja. Isso ocorria segundo uma exata prescrição, sob os auspícios do clero, assim como a apropriação completa das imagens por meio da benção e do milagre ao culto religioso uma vez constituído. E assim ainda hoje são feitas as imagens sagradas sob o auspício do clero, veneradas por fiéis da igreja grega em casa e em viagens, em Susdal, uma cidade do vigésimo primeiro governador da Rússia e em seus arredores. Por isso, uma grande concordância teve de crescer e se manter.

Se voltarmos agora a Bizâncio e à época mencionada, podemos observar que a religião mesma assume um caráter diplomático-pedante, as festas, ao contrário, assumem a forma de festas da corte e do Estado.

A esse estreitamento e a essa tenacidade deve também ser atribuído o fato de que até mesmo o iconoclasmo não trouxe nenhum benefício à arte, na medida em que, na vitória do partido principal, as imagens novamente constituídas tinham de ser inteiramente iguais às antigas, a fim de poderem colocar-se em seu direito.

Quanto ao modo de como se impôs o mais triste de todos os fenômenos, a saber, de que se configurou a mãe de Deus com tons marrons, provavelmente devido a motivos egípcios, etíopes e abissínios, e o rosto do Salvador impresso sobre o manto de Verônica com a cor moura, deve ainda ser investigado mais precisamente num tratamento da história da arte daquele período. Mas tudo aponta para um estado que sempre mais definhou, cuja dissolução completa continuou a ocorrer posteriormente, ao contrário do que se poderia imaginar.

Aqui devemos procurar tornar nítido o que a escola bizantina, a qual pudemos atribuir pouco louvor, implicou em seu interior ainda como grandes méritos, os quais chegaram a ela de maneira artística a partir da elevada herança de seus antepassados gregos e romanos mais antigos, mas se conservou nela à maneira das guildas.

Pois, se antigamente não sem razão a denominamos de mumificada, queremos todavia pensar que em corpos ocos, em músculos secos e resinosos, a forma do esqueleto fez valer o seu direito. E assim também ocorre aqui, como irá mostrar uma abordagem mais ampla.

A suprema tarefa da arte plástica consiste em adornar um espaço determinado ou em colocar um adorno em um espaço indeterminado. Dessa exigência decorre tudo o que chamamos uma composição adequada à arte. Nesse aspecto os gregos e depois deles os romanos foram os grandes mestres.

Tudo o que, por conseguinte, nos deve dizer algo como um adorno, deve ser separado em partes e, na verdade, em um sentido

mais elevado, de maneira que consista em partes que se referem umas às outras de modo alternado. Para tanto, exige-se que tenha um centro, algo em cima e algo embaixo, esquerda e direita, a partir de onde somente nasce a simetria. Esta, quando é perfeitamente passível de ser apreendida pelo entendimento, pode ser denominada como o adorno no mais baixo estágio. Quanto mais múltiplos são os membros e quanto mais aquela simetria inicial está diante de nossos olhos entremeada, oculta, alternada em oposições, como um segredo manifesto, tanto mais agradável será o adorno. E perfeito será o adorno quando não mais pensamos naqueles primeiros fundamentos, mas somos surpreendidos por algo que é arbitrário e casual.

A escola bizantina manteve-se continuamente presa àquela simetria rígida e árida e, embora dessa maneira suas imagens se tornassem duras e desagradáveis, ocorrem todavia casos em que, por meio da alternância da posição dos membros, no caso das figuras que se opõem reciprocamente, é produzida uma certa graça. Essa vantagem, portanto, bem como a multiplicidade de objetos de tradições do Antigo e do Novo Testamento, foi espalhada por associações de artistas e artesãos por todo o mundo na época convertido.

O que depois ocorreu na Itália é amplamente conhecido. O talento prático tinha desaparecido completamente e tudo o que tinha de ser configurado dependia dos gregos. As portas do templo de São Paulo; no exterior dos muros, foram fundidas no século XI em Constantinopla e seus campos foram miseravelmente desfigurados com figuras enterradas. Nessa mesma época, espalharam-se escolas gregas de pintura pela Itália, Constantinopla enviou arquitetos e mosaicistas e estes cobriram o Ocidente destruído com uma arte triste. Mas quando no século XIII novamente despertou o sentimento pela verdade e graciosidade da natureza, os italianos imediatamente se apegaram aos famosos méritos dos bizantinos, a composição simétrica e a diferença dos caracteres. Isso foi possível para eles quanto mais se apresentava rapidamente o sentido pela forma. Esse sentido não podia neles desaparecer inteiramen-

te. Edifícios suntuosos da Antigüidade estavam há séculos diante de seus olhos e as partes mantidas das que foram adquiridas ou destruídas foram imediatamente utilizadas novamente para fins religiosos e públicos. As estátuas mais excelentes escaparam de serem destruídas, como também os dois colossos nunca foram encobertos. E, assim, mesmo toda ruína era configurada. O romano, em particular, não podia instalar-se em lugar algum sem tocar em algo configurado, sem construir o seu jardim, seu campo, sem colocar à luz do dia o que é precioso. Não devemos nos ocupar aqui com o que ocorreu em Siena, em Florença e em outros lugares, e menos ainda pelo fato de que cada amigo da arte pode se informar precisamente sobre isso bem como sobre o conjunto dos objetos já discutidos da obra sumamente valiosa do senhor D'Agincourt.²

Entretanto, a consideração de que os venezianos, como habitantes de costas e baixadas, logo sentiram e descobriram o sentido da cor é para nós importante, uma vez que os utilizaremos como transição para os holandeses, nos quais encontramos o mesmo dom.

E, assim, nos aproximamos do nosso alvo mais próprio, o Baixo-Reno; foi por causa dele que não pudemos evitar de fazer essa grande digressão.

Em poucas palavras recordamos como a margem desse magnífico rio foi descoberta por exércitos romanos, foi guarnecida por fortes, habitada e configurada energeticamente. Se a excelente colônia lá existente trouxe inclusive o nome da esposa de Germânico, não resta nenhuma dúvida que naquele tempo ali houve grandes esforços artísticos: pois em tais instalações tinham de atuar artistas de todos os tipos, arquitetos, escultores, artesãos e moedeiros, como testemunham os muitos restos que se desenterrou e ainda se desentera. Fica para os historiadores a investigação de como aqui atuou, em tempos posteriores, a mãe de Constantino, o grande, a esposa de Oto. O nosso propósito requer mais a investigação precisa da história e a busca de um sentido histórico-mundial que esteja por trás dela.

Uma princesa britânica, Úrsula, e um príncipe africano, Gereonte, são enviados de Roma para Colônia; aquela acompa-

nhada por uma escolta de nobres donzelas, este por um coro de heróis. Homens com perspicácia, que olham através do odor da tradição, comunicaram alguma coisa a essas tradições. Quando dois partidos surgem em um reino e se separam irrevogavelmente um do outro, o mais fraco irá se afastar do ponto central e procurará aproximar-se da fronteira. Existe aí um espaço de jogo para as facções e a vontade tirânica não alcança a fronteira. Lá, um prefeito, um estadista se fortifica a si mesmo, em todos os casos, por meio de desgostos, na medida em que tolera, favorece e até mesmo compartilha seus modos de pensar, suas opiniões. Isso tem para mim algo de muito estimulante, pois nós vivenciamos em nossos dias algo semelhante, aliás, o mesmo espetáculo que nos primórdios cinzentos ocorreu mais de uma vez.³ Um grupo de emigrantes cristãos dos mais nobres e bravos, um após o outro vão para a famosa colônia de Agripina, onde, bem acolhidos e protegidos, desfrutam de uma vida feliz e devota na fantástica região, até que são subjugados vergonhosamente pelas medidas violentas de um partido contrário. Se considerarmos a espécie do martírio que Úrsula e sua sociedade sofreram, então não encontramos repetidas aquelas histórias absurdas de Roma bestializada, onde homens suaves, inocentes, com cultura elevada são martirizados e mortos por carrascos e animais, para o espetáculo de um povo louco tanto nas classes superiores quanto nas inferiores. Pelo contrário, em Colônia vemos um banho de sangue, que um partido provoca ao derrubar outro partido, a fim de tirá-lo mais rapidamente do caminho. A morte declarada sobre as nobres donzelas se assemelha a uma noite de Bartolomeu, a um dia de setembro; da mesma maneira parece que caiu Gereonte com os seus.

Se na mesma época no Alto-Reno a legião tebana foi esmagada, então nos encontramos em uma época em que um partido dominante não procura oprimir o que está crescendo, e sim aspira a eliminar um partido que possui a mesma estatura.

Tudo o que foi dito até agora, embora em grande brevidade, mas executado detalhadamente, foi sumamente necessário a fim

de fundamentar um conceito da escola artística do Baixo-Reno. A escola de pintura bizantina dominou por vários anos, em todas as suas ramificações, sobre todo o Ocidente e também no Reno, e formou associações e alunos para os trabalhos mais gerais de igreja. Por isso também encontram-se em Colônia e nas imediações muitas coisas áridas, completamente idênticas àquelas escolas sombrias. Talvez em nenhum outro lugar o caráter nacional, a influência climática se apresenta de modo tão belo na história da arte como nas regiões do Reno, motivo pelo qual também dedicamos todo o cuidado ao desenvolvimento deste ponto e solicitamos ao nosso texto uma atenção cordial.

Vamos pular a importante época em que Carlos Magno povoou o lado esquerdo do Reno, entre Mainz e Aachen, com uma série de residências, porque a cultura disso decorrente não teve nenhuma influência sobre a arte da pintura da qual estamos tratando. Pois antes do século XIII aquela aridez oriental sombria também não se alegrou nestas regiões. De repente, impõe-se um sentimento alegre da natureza e, na verdade, não devido à imitação da realidade singular, e sim trata-se de um agradável prazer do olhar, que se impõe de maneira geral sobre o mundo sensível. Os rostos dos meninos e das meninas são representados como maçãs, o semblante das mulheres e dos homens em forma oval, velhos abastados com barbas compridas ou grisalhas, todo o corpo representado de maneira boa, piedosa e alegre e, em termos de conjunto, com uma pincelada suave, inclusive feminina, embora sempre ainda suficientemente característica. O mesmo ocorre com as cores. Também essas são alegres, claras, aliás, vigorosas, sem uma harmonia própria, mas também não variegadas, e sim inteiramente agradáveis e prazerosas ao olhar.

Os traços materiais e técnicos dos quadros que aqui caracterizamos são o fundo dourado com um halo impresso em torno da cabeça, onde se pode ler o nome. A superfície de metal brilhante também é muitas vezes estampada, à maneira de um tapete, com maravilhosas flores ou parece transformar-se, por meio de seus con-

tornos marrons e sombreados, em uma obra dourada tracejada. A prova de que se pode atribuir essas imagens ao século XIII testemunham aquelas igrejas e capelas onde foram encontradas ainda expostas segundo sua primeira determinação. A prova mais forte, porém, é dada pelo fato de que os claustros e as outras áreas de muitas igrejas e conventos foram decorados na mesma época de sua construção com pinturas que mostravam as mesmas características.



Vera Ikon (Segundo o mestre da Santa Verônica, Colônia, em torno de 1420)

Dentre os quadros da coleção dos irmãos Boisserée, destacamos uma Santa Verônica, que pode servir em vários sentidos como prova do que foi dito até agora.⁴ No futuro talvez seja descoberto que essa imagem, no que concerne à composição e ao desenho, é uma representação religiosa bizantina. A tez marrom-preta, provavelmente escurecida, com uma coroa de espinhos, é de uma expressão milagrosa, nobremente dolorosa. Os extremos do sudário são segurados pela Santa, cujo tamanho é um terço do natural. Ela se encontra atrás do sudário, encoberta até o peito. Os gestos e a expressão facial são sumamente graciosos; o sudário encosta em baixo num piso, sobre o qual no canto do quadro, em cada lado, estão três anjinhos sentados na mesma altura e cantando. Eles estão tão bela e artisticamente arranjados em dois grupos, que a suprema exigência de composição é dessa maneira completamente satisfeita. Todo o modo de pensamento do quadro aponta para uma arte tradicional, superior, elaborada. Pois, quanta abstração não é necessária para dispor as figuras representadas em três dimensões e para simbolizar o todo! Os corpinhos dos anjos, em particular as pequenas cabeças e mãos, movem-se e contrastam tão belamente uns com os outros que não resta mais nada a ser recordado. Se fundamentarmos desse modo o direito de dar ao quadro uma origem bizantina, a graça e a suavidade, mediante as quais é pintada a santa e são representadas as crianças, nos levam a situar a realização do quadro naquela época do Baixo-Reno, que já caracterizamos exaustivamente. Por isso, uma vez que reúne em si mesmo o duplo elemento de um pensamento rigoroso e uma execução agradável, o quadro exerce uma força inacreditável sobre o espectador. Para tanto, contribui muito o contraste do rosto assustador de medusa com a virgem encantadora e as crianças graciosas.

Existem ainda alguns quadros maiores nos quais são pintados os apóstolos e os padres da igreja, com pinceladas igualmente suaves e agradáveis, com cores alegres e vivas, cujo tamanho é metade do natural. Esses quadros, que se encontram em pináculos dourados e em outros adornos arquitetônicos pintados, permitem que se

faça considerações análogas, mas, ao mesmo tempo, apontam para novas condições.⁵ Perto do fim da assim chamada Idade Média, a plástica também se antecipou na Alemanha à pintura, porque era indispensável à arquitetura, mais adequada à sensibilidade e mais acessível ao talento. O pintor, quando pretende se salvar no interior do que é em maior ou menor grau maneirista, por meio de uma intuição própria da realidade, possui um duplo caminho: a imitação da natureza ou a reprodução de obras de arte já existentes. Com isso, não diminuimos de maneira alguma, nessa época da pintura, o mérito do artista dos Países Baixos, ao colocarmos a pergunta se esses homens santos, representados aqui em quadros com uma delicadeza e suavidade graciosas, mas livremente ocultados, não seriam imitações de imagens esculpidas, que se encontravam ou não pintadas ou pintadas entre semelhantes obras reais tracejadas, douradas e arquitetônicas. Nos sentimos particularmente legitimados a fazer essa suposição por causa das caveiras pintadas em compartimentos adornados, que se encontram aos pés desta santa, donde também concluímos que essas imagens imitam um relicário instalado em algum lugar com seus adornos e figuras. Tal quadro se torna tanto mais agradável quanto mais uma certa seriedade, que a plástica sempre possui a mais do que a pintura, perpassa por ela mediante um tratamento amigável. Tudo o que aqui sustentamos pode confirmar-se ainda mais a seguir, quando dedicarmos uma atenção livre de preconceitos aos restos, certamente dispersos, de antigas igrejas.

Se já no início do século XIII, Wolfram von Eschenbach,⁶ em seu *Parzival*, apresenta, por assim dizer quase expressamente, os pintores de Colônia e de Maastricht como os melhores da Alemanha, ninguém irá se admirar do fato de termos falado tanta coisa boa acerca das imagens antigas destas regiões. A seguir, porém, uma nova época, que se inicia no começo do século XV, exige a nossa atenção total, caso se pretenda alcançar seu caráter decisivo. Mas antes de prosseguirmos e falarmos do modo de tratamento, que então se apresenta, mencionamos mais uma vez os objetos que eram especialmente dados ao pintor do Baixo-Reno.

Já observamos anteriormente que os principais santos daquelas regiões eram virgens e jovens, que a sua morte não possui nada das contingências repugnantes que se mostram extremamente desconfortáveis para a arte na representação de outros mártires. Entretanto, podemos considerar os pintores do Baixo-Reno sumamente felizes pelo fato de que os restos mortais dos três reis piedosos do Oriente foram levados de Milão até Colônia.⁷ Em vão procuramos a história, a fábula, a tradição e a legenda, a fim de encontrar um objeto igualmente favorável, rico, agradável e gracioso do que aquele que aqui se oferece. Entre muros destruídos e sob um teto esqualido, uma criança recém-nascida e, todavia, já consciente de si mesma, é segurada no colo pela mãe e cuidada por um velho. Diante dela inclinam-se os grandes e os nobres do mundo, a infância subjugava o venerável; a pobreza, a riqueza; humildade, as coroas. Um séquito numeroso se encontra admirado diante do estranho alvo de uma longa e penosa viagem. A felicidade dos pintores holandeses depende desse objeto sumamente adorado e não é de se admirar que não se cansem de retomá-lo por vários séculos de maneira ricamente artística. Mas agora chegamos a um ponto crítico que coloca a arte do Reno no limite dos séculos XIV e XV. Há muito tempo, os artistas, devido aos vários caracteres a serem representados, já estavam referidos à multiplicidade da natureza, mas eles se contentavam com uma expressão universal dela, embora logo se perceba aqui e ali algo do tipo do retrato. E agora é citado expressamente o mestre Guilherme de Colônia,⁸ a quem ninguém conseguiu alcançar no que se refere à imitação dos rostos humanos. Essa propriedade surge de maneira admirável no retábulo do altar da catedral de Colônia, de modo que pode em geral ser considerada o eixo da história da arte do Baixo-Reno.⁹ Somente é de se desejar que seu verdadeiro mérito seja reconhecido histórico-criticamente, pois atualmente ele é de tal maneira adulado com hinos que se pode temer que logo esteja obscurecido diante dos olhos do espírito, tal como antigamente estava escondido do olhar corporal porque era escurecido por lâm-

padas e pela fuligem das velas. O retábulo é composto por uma imagem central e duas imagens laterais. Em todos os três quadros conservou-se o fundo dourado como nos quadros até agora descritos. Além disso, o tapete atrás de Maria é estampado e apresenta cores variegadas. De resto, esse meio com frequência empregado é inteiramente desprezado, o pintor é consciente de que pode produzir com o seu pincel o brocado e o damasco e outras coisas que alternam em cores, brilham e possuem aparência e que não necessitam de meios auxiliares mecânicos.

As figuras da imagem principal, bem como as imagens laterais, se relacionam com o centro, simetricamente, mas com muita variedade de contrastes significativos na forma e no movimento. A máxima bizantina tradicional ainda domina completamente, mas é observada com graciosidade e liberdade.

Um caráter nacional análogo possui toda a multidão que envolve o grupo principal, com rostos orientais mascarados: tanto as mulheres que acompanham Santa Úrsula quanto os cavaleiros que acompanham Gereonte. Os dois reis ajoelhados, porém, são completamente retratados, e o mesmo podemos constatar acerca da mãe. Não queremos nos expressar aqui mais exaustivamente sobre essa rica composição e seus méritos, na medida em que o *Livro de bolso para amigos da época e da arte alemã antiga*¹⁰ nos coloca diante dos olhos uma reprodução muito perfeita dessa obra excelente e, além disso, acrescenta uma minuciosa descrição que gostaríamos de reconhecer com muita gratidão, caso não imperasse nela uma mística entusiástica, sob cuja influência não se pode nem desenvolver a arte nem o saber."

Uma vez que esse quadro pressupõe uma grande destreza por parte do mestre, pode ser que num exame mais exato se encontre ainda um ou outro da mesma espécie, mesmo que o tempo também destruía alguma coisa e uma arte posterior tenha reprimido outro tanto. Para nós, trata-se de um documento acerca de um passo decisivo, que se liberta da realidade estampada e trabalha na direção de uma formação de um rosto nacional para a rea-

lidade perfeita do retrato. Segundo essa descrição, portanto, nos damos por convencidos de que este artista, seja quem for, tinha um sentido e uma origem autenticamente alemães, de modo que não temos necessidade de procurar por influências italianas para o esclarecimento de seus méritos.

Uma vez que esse quadro foi pintado em 1410, ele se coloca na época em que Jan van Eyck já despontava como um artista decisivo e, assim, nos serve para esclarecer em certa medida o inapreensível da excelência de Eyck, pois testemunha os contemporâneos que possuía esse homem de tantos méritos. Consideramos o retábulo o eixo sobre o qual a arte mais antiga holandesa gira para a nova e, assim, consideramos as obras de Eyck pertencentes à época da completa revolução daquela arte. Já nos quadros bizantinos mais antigos do Baixo-Reno vemos sendo manejados os tapetes impressos algumas vezes segundo a perspectiva, embora de modo desajeitado. No retábulo não aparece nenhuma perspectiva, porque o puro fundo dourado fecha tudo. Eyck então despreza completamente tudo o que é estampado e o fundo dourado, sendo que um local livre emerge, onde não apenas as personagens principais, mas também todas as figuras acessórias são completamente retratadas, desde o rosto, a estatura e a vestimenta, e também todos os acessórios.

Por mais difícil que sempre seja dar conta de tal homem, faremos, porém, uma tentativa na esperança de que a visão de suas obras não escape ao leitor. E aqui não hesitaremos em nenhum momento em colocar o nosso Eyck na primeira classe daqueles que a natureza dotou com capacidades de pintor.¹² Ao mesmo tempo, ele teve a sorte de viver em uma época de uma arte elevada e desenvolvida em termos técnicos, difundida universalmente e que alcançou um certo limite. A isso se acrescentou o fato de que ele garantiu um mérito mais elevado à pintura, aliás, um supremo mérito em termos técnicos. Independentemente de como se compreenda a descoberta da pintura a óleo, não queremos duvidar que Eyck foi o primeiro que misturou substâncias oleosas com as próprias tintas, substâncias que antes serviam como revestimento so-



Anunciação (J. N. Strixner, segundo R. v. d. Weyden)

bre quadros prontos. Dentre os óleos, ele escolheu o que seca mais rapidamente e dentre as tintas a mais clara, a que menos cobre as outras, a fim de permitir, segundo o seu interesse, que na aplicação delas transparecessem a luz do fundo branco e uma cor através da outra. E pelo fato de que desse modo não é suscitada toda a força da cor, que em si mesma é algo escuro, e a luz não é refletida de

volta, mas transparece por ela, ao mesmo tempo foi satisfeita, por meio dessa descoberta e tratamento, a suprema exigência artística e física. Mas, o sentimento da cor foi lhe dado, como holandês, pela natureza. A potência da cor era conhecida por ele, como por seus contemporâneos, e assim ele conseguiu, apenas para falar das paredes e dos tapetes, elevar o brilho dos retábulos muito além de toda a aparência de realidade. A arte autêntica certamente deve produzir algo desse tipo, pois a visão real é condicionada por infinitas contingências, tanto no que se refere ao olhar quanto aos objetos. Por isso, o pintor trabalha segundo as leis de como os objetos, separados uns dos outros pela luz, pela sombra e pela cor, devem ser vistos pelo olhar fresco em sua mais perfeita visibilidade. Além disso, Eyck se apossou da arte da perspectiva e da multiplicidade da paisagem, em particular de muitas construções, que então surgem no lugar do pobre fundo dourado ou dos tapetes.

Pode agora parecer estranho que, ao dizermos que ele desprezou as imperfeições materiais e mecânicas da arte até então em voga, ele ao mesmo tempo se expressou em uma perfeição técnica silenciosamente conservada, a saber, segundo o conceito da composição simétrica. Também isso reside na natureza de um espírito extraordinário que, quando rompe um recipiente material, nunca lhe ocorre que sobre este ainda se estende um limite espiritual ideal, contra o qual ele luta em vão, no qual ele tem de se conformar ou produzi-lo segundo o seu sentido. As composições de Eyck são, por conseguinte, da mais alta verdade e graciosidade, mesmo que não satisfaçam as exigências artísticas rigorosas. Aliás, parece que ele intencionalmente não quis fazer nenhum uso de tudo aquilo que seus antecessores aqui possuíam e exerciam. Em todos os seus quadros tornados conhecidos não há nenhum grupo que pudesse ser comparado com aqueles anjinhos ao lado de Santa Verônica. Mas porque sem simetria nenhum acontecimento exerce encanto algum, ele os produziu, enquanto um homem de gosto e de sentimento apurado, segundo o seu próprio modo, donde surgiu algo que faz mais efeito em termos de graciosidade e é mais penetrante do que o que é próprio à arte,

tão logo esta dispense a ingenuidade, na medida em que apenas se dirige ao entendimento e produz o cálculo.

Se até aqui fomos ouvidos com paciência e os conhecedores concordam conosco que cada passo à frente, desde um estado rígido, antiquado, artificial até a verdade da natureza livre e viva, ao mesmo tempo implica uma perda, que apenas se reconstitui novamente aos poucos e muitas vezes em tempos posteriores, podemos então observar o nosso Eyck em sua peculiaridade, já que chegamos à situação de venerar seu ser individual de maneira incondicional. Já os primeiros artistas holandeses gostam de representar em uma certa seqüência tudo o que é delicado no Novo Testamento. E assim encontramos na grande obra de Eyck, que adorna essa coleção e que consiste em um quadro central e duas imagens laterais, o artista pensador que, com sentimento e sentido, empreende representar uma trilogia progressiva. À nossa esquerda, um jovem celestial anuncia um estranho acontecimento para a virgem com traços de menina. No centro vemos a mesma figura como mãe feliz, admirada, adorada em seu filho e, à direita, ela surge, já como matrona, levando a criança ao templo para ser batizada. Em sua elevada seriedade ela já pressente o que vai acontecer ao menino acolhido com entusiasmo pelo sacerdote. A expressão de todos os três rostos, bem como cada uma das figuras e posições, no primeiro momento ajoelhadas, a seguir, sentadas e, por fim, de pé, prende a nossa atenção e é digna. A relação entre as pessoas entre si, em todos os três quadros, testemunha o mais delicado sentimento. Na *Representação no templo* existe também uma espécie de paralelismo, que é provocado, sem um centro, por meio da justaposição dos caracteres. Trata-se de uma simetria espiritual, sentida e pensada dessa maneira, de modo que somos atraídos e abarcados, embora não possamos imediatamente atribuir-lhe a medida da obra acabada.

Assim como Jan van Eyck soube, como artista pensador e sensível, provocar uma elevada multiplicidade em sua figura principal, ele também manuseou com a mesma felicidade os fundos. A anunciação ocorre em um quarto fechado e estreito, mas elevado

e iluminado por meio de uma janela que fica no alto. Tudo ali é asseado e agradável, tal como convém à inocência que apenas cuida de si mesma e de seu ambiente mais próximo. Os bancos junto à parede, o reclinatório, a cama, tudo é elegante e simples. A cama tem uma colcha e um véu vermelhos, tudo representado de maneira muito admirável, assim como o brocado da cabeceira. A imagem central, ao contrário, nos mostra a mais livre perspectiva, pois a capela nobre, mas destruída, que fica ao centro, serve mais como moldura aos objetos variados, em vez de cobri-los. À esquerda do espectador fica uma cidade relativamente distante, com muitas estradas e casas, cheia de comércio e de movimento, que penetra, contra o fundo, dentro do quadro e permite um espaço para um campo mais amplo. O campo, provido de muitos objetos campestres, termina por fim em uma amplidão rica em água. À direita do espectador surge no quadro uma parte de um templo com vários andares. O interior dessa rotunda é visto, porém, através do batente da porta que nele esbarra e contrasta magnificamente, por meio de sua altura, amplitude e claridade, com o primeiro recinto da virgem. Afirmamos e reafirmamos novamente que todos os objetos dos três quadros são executados de maneira perfeita, com exatidão magistral, de maneira que podemos constituir um conceito da excelência destes quadros bem conservados. Desde os espaços nas ruínas gastas e abandonadas, desde as ervas que crescem sobre o teto de palha derruído, até os presentes de taças douradas repletas de jóias, desde a vestimenta até os rostos, desde a proximidade até a distância, tudo é tratado com o mesmo cuidado e nenhum desses detalhes deixa de revelar algo a mais quando examinado por meio de uma lupa. O mesmo vale de um único retábulo, onde Lucas esboça a imagem da santa mãe que amamenta o seu filho.¹³

E aqui se expressa a circunstância importante de que o artista colocou a simetria, que tanto reclamamos, nos arredores do quadro e assim, no lugar do fundo dourado indiferente, colocou um meio artístico que agrada ao olhar. Mesmo se suas figuras também não se movimentam muito artisticamente nesse meio e não se re-

lacionam umas com as outras, trata-se, porém, de um fundo regulado, que lhes prescreve um limite determinado, mediante o qual seus movimentos naturais e, por assim dizer, casuais, aparecem regulamentados de maneira muito agradável.

Mas tudo o que dissemos, por mais exato e determinado que seja, permanece palavras vazias sem a visão dos próprios quadros. Seria sumamente desejável que os proprietários nos fornecessem primeiramente contornos exatos dos quadros mencionados, num tamanho apropriado, para que cada um, que não tem a sorte de ver os próprios quadros, possa comprovar e julgar o que dissemos até agora.

Na medida em que expressamos esse desejo, tanto mais temos de lamentar que um jovem e talentoso homem, que se formou estudando essa coleção, tenha morrido tão cedo. Seu nome, Epp,¹⁴ ainda é lembrado por todos aqueles que o conheceram, particularmente pelos diletantes que possuem cópias de obras antigas feitas por ele com fidelidade e esforço, de maneira conscienciosa. Entretanto, não precisamos entrar em pânico, pois um artista muito hábil, o senhor Koester,¹⁵ uniu-se aos proprietários dos quadros e se dedicou à conservação de uma coleção tão importante. Certamente ele alimentaria com solidez seu belo e seguro talento se se esforçasse na execução daqueles contornos desejados e com a sua publicação. Pressupondo que esses contornos estariam nas mãos de todos os amantes da arte, nós então iríamos acrescentar ainda muita coisa que agora apenas confundiria a imaginação, tal como ocorre usualmente com a descrição de quadros.

Interrompo aqui, contra a vontade, minhas descrições, pois justamente o que ainda poderia ser dito a seguir possui muito encanto e satisfação. Sobre Jan van Eyck mesmo não devemos dizer quase mais nada, pois sempre retornaremos a ele quando tratarmos dos artistas subsequentes. Junto a esses artistas, porém, tampouco quanto com ele, somos forçados a pressupor uma influência estrangeira. E, de fato, trata-se de um meio bastante fraco quando, na valorização de talentos extraordinários, se pretende determinar

às pressas de onde eles tiraram os seus méritos. O homem que desde a infância treina seu olhar não encontra a natureza pura e nua em torno de si: pois a força divina de seus antepassados criou no mundo um segundo mundo. Hábitos impostos, rituais tradicionais, costumes preferidos, tradições dignas, monumentos apreciáveis, leis que coagem e tantas criações artísticas variadas e excelentes envolvem o homem de tal modo que ele nunca sabe distinguir o que é originário e o que é de segunda mão. Ele se serve do mundo tal como o encontra e tem completa razão de proceder desse modo.

Podemos, portanto, designar como artista original aquele que trata os objetos que estão em torno dele segundo um modo individual, nacional e inicialmente tradicional e os constitui em um todo articulado. Quando falamos de um tal artista, é nosso dever considerar em primeiro lugar sua força e o desenvolvimento dela, a seguir o seu ambiente mais próximo, na medida em que lhe fornece objetos, habilidades e modos de pensar e, apenas por fim, podemos dirigir o nosso olhar para o exterior e examinar não o que ele conheceu como algo estranho, mas como o empregou. Pois o hálito de tanta coisa boa, agradável e útil sopra sobre o mundo muitas vezes por séculos antes que se perceba sua influência. Muitas vezes nos admiramos na história pelo progresso lento de habilidades somente mecânicas. Diante dos olhos dos bizantinos se encontravam as obras inestimáveis da arte helenista, sem que eles pudessem se erguer da tristeza de sua parca pincelada. E percebemos, de modo especial, em Albrecht Dürer, que ele esteve em Veneza?¹⁶ Esse homem excelente pode ser explicado inteiramente a partir dele mesmo.

E, assim, desejo encontrar o patriotismo legítimo de cada reino, estado, província e, inclusive, cidade: pois, tal como elevamos o caráter de cada indivíduo singular, que consiste no fato de que ele não se deixe dominar pelo meio ambiente, e sim o submeta e o domine, concedemos a cada povo, a cada uma de suas divisões o tributo e a honra de que também atribuímos ao povo um caráter

que se manifesta em um artista ou em outro homem excelente. E é assim que iremos proceder inicialmente, quando tratarmos de artistas que possuem qualidade, de Memling, Israel von Mekkenem, Lucas van Leyden, Quentin Massys e outros. Esses se mantêm completamente em seu círculo familiar e o nosso dever consiste em afastar, tanto quanto possível, influências estranhas sobre seus méritos. Mas então surge Schoreel, mais tarde Heemsker e outros, que desenvolveram o seu talento na Itália, não obstante não podem negar a Holanda. O exemplo de Leonardo da Vinci, Corregio, Ticiano, Miguel Ângelo pode então apresentar-se, mas o holandês permanece holandês. Aliás, a peculiaridade nacional os domina de tal maneira que eles, por fim, se encerram em seu círculo mágico e afastam toda cultura estranha. Assim Rembrandt manifestou o supremo talento artístico, para o qual a matéria e a ocasião do meio ambiente mais imediato eram suficientes, sem que tomasse o mínimo conhecimento de que em algum dia existiram no mundo gregos e romanos.¹⁷

Se tivéssemos conseguido fazer tal apresentação, assim como planejamos, então teríamos de ir para o Alto-Reno e ali, *in loco*, na Suábia, na terra dos francos e na Baviera, procurar deixar que se revelem para nós os méritos e as peculiaridades da escola do alto-alemão. Também aqui o nosso dever mais próprio deveria ser o de ressaltar a diferença, aliás, a oposição entre as duas escolas, a fim de conseguir que uma valorize a outra, reconheça nos dois lados os homens extraordinários, não negue os avanços da outra escola e também o que surge de bom e de nobre a partir dos modos de pensar comuns. Nesse caminho iremos venerar com alegria a arte alemã dos séculos xv e xvi, e o palavreado exagerado, que agora já é repugnante aos conhecedores e amantes da arte, irá perder-se aos poucos. Com segurança poderemos, então, sempre olhar mais para o leste e para o sul e nos juntar com gosto aos nossos colegas e vizinhos.

- 1 *Heidelberg*. [N. T.]
- 2 Jean Baptiste Louis George Seroux (1730-1814), historiador da arte francês, autor de *Histoire de l'art par les monuments depuis sa decadence au 4 siècle jusqu'à son renouvellement au 16*, 6 v., 1822. [N. T.]
- 3 Referência à imigração francesa, procedente da Revolução de 1789. [N. T.]
- 4 O quadro a que se refere Goethe encontra-se hoje na *Alte Pinakotek* de Munique, foi pintado em Colônia e data do século xv. [N. T.]
- 5 Referência ao retábulo do altar do convento de Heisterbach, pintado por um discípulo de Stefan Lochner (1400-1451). A obra encontra-se hoje em Munique. [N. T.]
- 6 Poeta que viveu entre 1170 e 1220, originário da cidade de Eschenbach, centro do império franco. [N. T.]
- 7 Depois da conquista de Milão em 1164, Frederico Barbarossa ofereceu ao arcebispo de Colônia e imperador os restos mortais dos três reis que se encontravam na igreja de São Celso. Desse modo, Colônia converteu-se no centro de peregrinação da Cristandade. [N. T.]
- 8 Wilhelm von Köln [Guilherme de Colônia] é um famoso pintor de Colônia do século xiv, citado nos anais dos dominicanos de Frankfurt e na crônica de Limburgo, e que em 1387 já não mais vivia. Em 1811 Sulspiz Boisserée havia atribuído a ele a autoria do retábulo do altar de Colônia, embora esse apenas tenha sido feito em 1440/50. [N. T.]
- 9 Essa obra não é de autoria de Guilherme de Colônia, embora na época fosse atribuída a ele. O verdadeiro autor é Stefan Lochner e o famoso *Altar dos Reis Magos* data de 1440. [N. T.]
- 10 *Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst* do ano de 1816, editado por E. v. Groote. Nessa revista há uma descrição do retábulo feita por E. Wallraf. [N. T.]
- 11 A crítica a Wallraf é, na verdade, endereçada a uma certa exaltação romântica da arte alemã da Idade Média, muito em voga na época. O ensaio de Goethe pode, por conseguinte, também ser lido como uma tentativa de situar *historicamente* a arte alemã do Baixo-Reno, para além da apropriação romântica. [N. T.]
- 12 Goethe nunca chegou a ver diretamente uma obra de Eyck, pois o retábulo do altar dos três reis, que serve de base a esse elogio a Eyck, foi atribuído em 1841 a Rogier van der Weyden. [N. T.]
- 13 São Lucas pintando a Virgem, da oficina de Rogier van der Weyden (Munique, *Alte Pinakotek*). [N. T.]
- 14 Peter Epp atuava como copista de pinturas antigas alemãs em Heidelberg e Mannheim; ele morreu em 1813. [N. T.]
- 15 Christian Philipp Köster, 1784-1851, pintor de paisagens e de arquitetura, atuou como restaurador na coleção Boisserée. [N. T.]
- 16 Dürer fez uma curta visita ao norte da Itália entre 1493 e 1494, quando retorna a Nuremberg, onde se casa. [N. T.]
- 17 Nos séculos xvii e xviii era desconhecida a influência que a pintura renascentista italiana teve sobre Rembrandt. Por isso se explica essa afirmação de Goethe. [N. T.]

antigo e moderno¹ (1818)

Ao ser obrigado, anteriormente,² a dizer tanta coisa boa sobre a Antigüidade e, em particular, sobre os artistas plásticos daquele tempo, eu desejei, porém, não ser mal compreendido, como infelizmente ocorre tantas vezes, uma vez que o leitor antes se dedica à oposição do que se sente inclinado a uma concordância justa. Por isso, muitas vezes lanço mão de uma ocasião que se oferece para esclarecer, mediante exemplos, como de fato penso sobre certa questão e apontar para a vida eterna do fazer e do agir humanos, sob o símbolo da arte plástica.

Um jovem amigo, Karl Ernst Schubart,³ em seu livro *Apreciação de Goethe*, que valorizo em todos os sentidos e reconheço com gratidão, afirma: “Não sou da opinião, como a maioria dos admiradores dos antigos, entre os quais se encontra o próprio Goethe, que no mundo nada de semelhante se apresentou para uma elevada e consumada formação da humanidade como entre os gregos.” Por sorte podemos igualar essa diferença com as próprias palavras de Schubart, quando ele afirma:

Sobre o nosso Goethe é preciso que se diga que privilegio Shakespeare a ele, porque acredito ter encontrado em Shakespeare um homem valoroso, inconsciente de si mesmo, que ressalta os

pontos fortes e fracos da humanidade com a suprema segurança, sem qualquer reflexão e raciocínio, sutilezas, classificações e potencializações, por todos os lados, de maneira exata, sem nunca se enganar e de modo natural. Ao fim, sempre reconheço o mesmo alvo em Goethe, mas, em princípio, tenho de lutar sempre primeiramente com o oposto do que percebo, superá-lo e tomar muito cuidado para não aceitar como pura verdade o que, todavia, apenas deve ser rejeitado como um erro decisivo.

Aqui o nosso amigo acerta em cheio, pois justamente onde ele vê minha desvantagem diante de Shakespeare nós nos encontramos em desvantagem diante dos antigos. E o que dizemos sobre os antigos? Todo talento que não é favorecido pelo tempo e pelas circunstâncias, de modo que tem de passar primeiramente por obstáculos variados, livrar-se de vários erros, está em infinita desvantagem diante de um talento contemporâneo que encontra ocasião para se formar com uma facilidade, o que lhe permite exercitar-se sem resistência.

As pessoas com uma certa idade muitas vezes percebem em alguma ocasião, a partir da plenitude da experiência, o que uma afirmação poderia esclarecer e confirmar. Por isso, permito-me relatar a seguinte anedota. Um diplomata experiente, que queria me conhecer, disse aos seus amigos, depois de me ter visto e de ter conversado comigo de modo fugaz num primeiro encontro: “*Voilà un homme qui a eu de grands chagrins!*”⁴ Essas palavras me deram a pensar o seguinte: o hábil fisionomista viu muito bem, mas expressou o fenômeno meramente por meio do conceito de resignação, o que ele também deveria ter atribuído a um ato de reação. Um alemão atento e franco teria talvez dito: eis alguém que deixou que sua vida fosse amarga!

Quando em nossos traços faciais não se deixa apagar o rastro do sofrimento passado, de uma atividade realizada, não é de se admirar que tudo aquilo que resta de nós e de nossa aspiração carrega o mesmo rastro e aponta, ao observador atento, para uma existência

que, tanto em seu desdobramento o mais feliz quanto na mais forçosa limitação, procura permanecer idêntica a si mesma e executar, senão a dignidade, pelos menos a tenacidade da essência humana.

Deixemos, portanto, de lado o antigo e o novo, o passado e o presente, e digamos de modo geral: tudo o que é produzido artisticamente nos coloca num estado de ânimo no qual se encontrava o autor. Se o estado de ânimo é alegre e leve, nos sentiremos livres, se é limitado, preocupante e pesado, nos leva da mesma maneira para a apreensão.

Percebo, porém, depois de alguma reflexão, que aqui apenas estamos falando do tratamento; a matéria e o conteúdo não entram em questão. Se, de acordo com isso, olharmos livremente para o mundo da arte, teremos de admitir que toda criação nos traz alegria quando o artista a produziu com comodidade e leveza. Que amante da arte não tem o prazer de possuir um desenho bem-feito ou uma gravura de qualidade de nosso Chodowiecki?²⁵ Aqui vemos uma tal imediatez na natureza conhecida que não nos deixa nada a desejar. Mas ele não deve sair de seu círculo, de seu formato, caso todos os méritos concedidos à sua individualidade não sejam perdidos.

Ousamos avançar um pouco e reconhecemos que inclusive os maneiristas, quando não exageram, nos dão muito prazer e que gostamos muito de possuir trabalhos feitos por sua mão. Artistas que classificamos com esse nome nasceram com um talento resolutivo. Mas eles logo sentem que, de acordo com a época e as escolas nas quais se formaram, não resta espaço para dúvidas, e sim é preciso se decidir e concluir o trabalho. Eles constituem, portanto, uma linguagem, com a qual manipulam levemente e com audácia, sem nenhuma reflexão, os estados visíveis e espelham, com maior ou menor felicidade, todos os tipos de imagens de mundo. Dessa maneira, muitas vezes nações inteiras são entretidas e iludidas agradavelmente por várias décadas, até que, por fim, um ou outro novamente retorna à natureza e a uma espécie de sentido mais elevado.

O fato de que junto aos antigos, por fim, também caminhamos para uma tal espécie de maneira, podemos observar nas antigüida-

des de Herculano. Entretanto, os modelos eram demasiadamente grandes, frescos, bem conservados e atuais para que os seus vários pintores pudessem se perder em algo insignificante.

Situemo-nos num ponto de vista mais elevado e agradável e observemos o talento único de Rafael. Este, nascido com o mais feliz dom natural, cresceu em uma época em que foi dedicado um esforço honesto, uma atenção, um trabalho e uma fidelidade à arte. Mestres que o antecederam conduziram o jovem até a soleira e ele apenas precisou levantar o pé para pisar no templo. Instigado por Pietro Perugino⁶ para a execução a mais cuidadosa, seu gênio se desenvolve junto a Leonardo da Vinci e a Miguel Ângelo. Durante suas longas vidas, ambos mal alcançaram o agrado mais próprio da atuação artística, a despeito do supremo desenvolvimento de seus talentos. O primeiro, observado de modo atento, realmente cansou-se pensando e esgotou-se demasiadamente com o lado técnico; o segundo, em vez de nos deixar algo ainda mais exuberante no campo da plástica, para além daquilo que já possuímos feito por ele, se esgota em seus mais belos anos na procura de blocos de mármore nas cantarias, de modo que, ao fim, de todos os heróis do Antigo e do Novo Testamento, apenas o velho Moisés fica pronto, como um modelo do que poderia e deveria acontecer. Rafael, ao contrário, é ativo por toda a sua vida, com uma facilidade sempre idêntica e crescente. A força da mente e a força ativa encontram-se nele em um equilíbrio tão decisivo que podemos bem afirmar que nenhum artista moderno pensou tão pura e perfeitamente quanto ele e se expressou tão claramente. Aqui temos novamente um talento que nos envia a mais fresca água a partir das primeiras fontes. Ele jamais greciza, mas sente, pensa e age completamente como um grego. Nós vemos aqui o mais belo talento, desenvolvido num período igualmente feliz como o que ocorreu, sob condições e circunstâncias análogas, na época de Péricles.

E, assim, temos de repetir sempre: o talento que já nasce com o homem é convocado à produção, mas ele, ao contrário, também requer um desenvolvimento por si mesmo, que está em concordân-

cia com a natureza e a arte. Ele não pode entregar-se aos seus méritos e não pode completá-los adequadamente sem o favor exterior do tempo.

Observemos a escola dos Carracci.⁷ Aqui a base era o talento, a seriedade, o esforço e a coerência. Aqui havia um elemento segundo o qual belos talentos puderam desenvolver-se de acordo com a natureza e a arte. Vemos uma penca de artistas excelentes saírem dessa escola, cada um exercendo e formando seu talento particular num sentido igual e universal, de modo que quase não puderam surgir de novo no tempo talentos semelhantes.

Vejam os passos gigantescos que o rico talento de Rubens dá no mundo artístico! Também ele não nasceu do nada; olhem apenas para a grande herança na qual ele se situa, desde os remotos ancestrais dos séculos XIV e XV, passando por todos os excelentes artistas do XVI até o fim desse século, quando ele nasce.

Se observarmos ao lado dele e depois dele a plenitude dos mestres holandeses do século XVII, cujas grandes capacidades se desenvolvem ora em casa, ora no sul, ora no norte, não poderemos negar que a inacreditável sagacidade, com a qual seus olhares penetraram a natureza, e a leveza, com a qual expressaram seu próprio agrado legítimo, são completamente apropriadas para nos encantar. Aliás, na medida em que os possuímos, nos limitamos com prazer, por épocas inteiras, a observar e a adorar tais produtos e não ficamos de modo algum ressentidos com os amigos da arte que se contentam unicamente com a posse e a adoração desse âmbito.

E assim poderíamos ainda apresentar centenas de exemplos para constatar o que expressamos. A clareza da visão, a alegria da concepção, a leveza da transmissão, é isso, que nos encanta. E quando afirmamos que tudo isso encontramos nas obras autenticamente gregas e, na verdade, realizado na mais nobre matéria, no mais digno conteúdo, com execução segura e acabada, então seremos compreendidos quando sempre de lá partirmos e sempre para lá indicarmos. Que cada um seja à sua maneira um grego! Mas que ele o seja.

O mesmo ocorre com os méritos literários. Aquilo que é passível de ser apreendido sempre nos tocará em primeiro lugar e nos satisfará plenamente. Aliás, quando examinamos as obras de um e mesmo poeta, encontramos muitas que apontam para uma certa elaboração penosa; outras, ao contrário, surgem como produtos naturais livres, pois o talento estava inteiramente à altura do conteúdo e da forma. E assim se coloca a nossa reiterada convicção sincera de que nenhuma época está impedida de produzir o mais belo talento, mas nem todos possuem a ocasião de desenvolver perfeita e dignamente seu talento [...].⁸

- 1 *Antik und Modern*. Publicado pela primeira vez na revista *Sobre Arte e Antigüidade*, v. 2, cad. 1, em 1818. [N. T.]
- 2 Referência ao artigo “As pinturas de Filostrato”, publicado no mesmo número da revista *Sobre Arte e Antigüidade*, em que Goethe havia defendido a grandeza e a exemplaridade da arte antiga. [N. T.]
- 3 Schubart (1796-1861) era esteta e filólogo, publicou em 1817 em Breslau o livro *Zur Beurteilung Goethes mit Beziehung auf verwandte Literatur und Kunst*. [N. T.]
- 4 Em francês no original: “Eis um homem que teve grandes tristezas”. [N. T.]
- 5 Daniel Nikolas Chodowiecki (1726-1801), xilógrafo e gravador, diretor da Academia de Arte de Berlim. Tido como um dos principais ilustradores da literatura do século XVIII, em 1776 gravou um retrato de Goethe segundo Kraus e duas xilogravuras para o romance *Os sofrimentos do jovem Werther*. Em 1798, fez 12 gravuras ilustrativas para o poema épico de Goethe intitulado *Hermann e Doro-teia*. A máxima 1131, que data provavelmente de 1801, expressa bem a afeição que Goethe tinha por esse artista: “Chodowiecki é um artista muito respeitável e nós dizemos um artista ideal. Suas boas obras são um testemunho completo de espírito e de gosto. No círculo em que ele trabalhava não era possível exigir nada que fosse mais ideal.” Entretanto, ao sair desse círculo voltado para cenas familiares e de interiores da vida cotidiana e se dedicar aos motivos da Antigüidade clássica, Goethe considera que Chodowiecki fracassou, pois perdeu sua força de ilustrador e se inclinou para uma estreiteza sentimental. [N. T.]
- 6 Pietro Vanucci (1450-1523). [N. T.]
- 7 Família de pintores bolonhesa. Os irmãos Annibale (1560-1609) e Agostino (1557-1602) e seu primo Ludovico (1555-1619) são representantes do barroco na Itália. [N. T.]
- 8 O texto continua, a seguir, com uma descrição de quatro gravuras do pintor Sebastian Bourdon (1616-1671), dedicadas à fuga do Egito e que pertenciam a Goethe. [N. T.]

estímulos na arte plástica¹ (1823)

Se nós observarmos atentamente, veremos que as obras plásticas nos interessam sobretudo devido à medida do movimento representado. Estátuas isoladas podem nos cativar por meio da beleza elevada, na pintura o mesmo produz a execução e o esplendor; mas, por fim, o artista procura o movimento, tal como no Laocoonte e no grupo napolitano do touro, em Canova até a destruição de Licas e a opressão do centauro. Essa consideração plena de conseqüências nós apenas indicamos para passarmos à observação sobre a serpente como estímulo na arte plástica.

A oportunidade para tanto nos é dada pelas cópias da coleção de Stosch.² Sem delongas enumero os exemplos:

1. *Uma águia*: ela está equilibrada sobre o pé direito, em torno do qual se enrolou uma serpente, cuja parte superior avança em ameaça por trás da asa esquerda; o nobre pássaro olha para o mesmo lado e também tem o pé esquerdo levantado em estado de defesa. Uma idéia [*Gedanke*] valiosa e uma composição completa.
2. Uma representação rica, uma espécie de paródia da primeira. *Um galo*, soberbo como somente os antigos costumam representá-lo, pisa com o pé esquerdo sobre a cauda de uma ser-

pente que, paralelamente a ele, se ergue em estado de ameaça como seu opositor. Ele não parece nem um pouco preocupado com o perigo, e sim está com a crista eriçada, apesar da opostora.

3. *Uma cegonha* que se inclina para capturar uma pequena serpente está prestes a engoli-la, onde, portanto, este pequeno verme como alimento apenas suscita apetite e movimento.
4. *Um touro* em grande velocidade avança como que voando; no meio da terra se eleva uma cobra que tem sua fuga ameaçada. Perfeitamente pensado e executado com encanto.
5. *Uma pedra grega* esculpida muito antiga, que se encontra comigo. Um herói com escudo, cujo capacete se encontra ao lado, seu pé direito é envolvido por uma serpente, ele se inclina para pegá-la, a fim de se libertar dela.

Estudiosos da Antigüidade quiseram ver aqui um Hércules, que estivesse certamente também representado como armado, antes de abater o leão de Nêmesis e que então se oferece como objeto artisticamente adequado ao artista plástico.

Dentre as gemas que conheço, este ou semelhante objeto não encontra tratamento.

6. O supremo exemplo desta espécie deve certamente ser o *Laocoonte*, onde duas serpentes lutam com três figuras humanas; contudo, sobre algo tão universalmente conhecido não há nada mais a ser acrescentado.

¹ *Reizmittel in der bildenden Kunst*. [N. T.]

² Philipp Baron von Stosch (1691-1757). Sua coleção de gemas foi catalogada por Winckelmann em 1758 (*Description de pierres gravées*, 1760) e adquirida por Frederico, o Grande, em 1770. Goethe recebeu em 1823 cópias dela, vindas de Berlim (cf. *Conversas com Eckermann* de 09/07/1827). [N. T.]

sobre a arquitetura alemã¹ (1823)

Um grande encanto deve ter a arquitetura que os italianos e os espanhóis há muito tempo, nós, há pouco, denominaram de alemã (tedesca, germânica). Por vários séculos ela foi empregada em edifícios menores e também enormes, a maior parte da Europa a acolheu, milhares de artistas e outros milhares de artesãos a exerceram, o culto cristão a fomentou grandiosamente e ela atuou com potência sobre o espírito e os sentidos. Ela deve, pois, conter algo de grandioso, algo sentido profundamente, refletido, elaborado e ocultar e trazer à tona relações cujo efeito é irresistível.

Digno de nota foi, portanto, para nós o testemunho de um francês, um homem cujo modo próprio de construir ele opôs ao famoso modo de construir. Embora sua época tenha julgado esse modo de construir muito desfavoravelmente, ele afirma o seguinte:

Toda satisfação que sentimos em algo belo depende de que sejam observadas regras e medidas, nosso agrado somente é provocado por meio da proporção. Se há aqui uma deficiência, pode-se aplicar tantos adornos exteriores quanto se queira, mas a beleza e a agradabilidade que lhe faltam internamente não serão substituídas. Podemos inclusive dizer que a sua fealdade se torna ainda mais odiável e

insuportável quando se aumenta os adornos exteriores por meio da riqueza da elaboração e da matéria.

Para levar essa hipótese adiante digo ainda que a beleza, que decorre da medida e da proporção, de modo algum necessita de matérias preciosas e de um trabalho adornado, a fim de alcançar admiração. Pelo contrário, ela brilha muito mais e se torna perceptível quando se ressalta a partir do deserto e da confusão da matéria e do tratamento. Dessa maneira, olhamos com agrado para certas massas daquelas construções góticas, cuja beleza parece e é perceptível como decorrida da simetria e da proporção do todo com as partes e das partes entre si, independentemente dos horríveis adornos, com os quais ela é escondida e apesar deles. Mas, o que mais nos deve convencer é o fato de que quando investigamos com exatidão essas massas encontramos no todo as mesmas proporções dos edifícios que, construídos segundo as regras da boa arquitetura, nos oferecem tanto prazer na contemplação. (Blondel, François. *Cours d'architecture*. Cinquième partie, livre V. Chap. xvi. xvii)²

Aqui certamente nos é permitido recordar os anos de juventude, quando a Catedral de Estrasburgo exerceu uma grande impressão sobre nós, de tal maneira que não pudemos deixar de expressar a nossa admiração. A mesma coisa que o arquiteto francês confessa e sustenta, após medidas e investigações cuidadosas, nós percebemos de modo inconsciente. E é óbvio que não podemos exigir de cada um que explique as impressões que o surpreendem.

É fácil indicar as causas que levaram esses edifícios, que se encontram presentes há séculos apenas como uma antiga tradição, a não causarem uma impressão especial sobre a massa humana mais ampla. Mas, inversamente, quão poderosamente se mostrou o seu efeito nos últimos tempos que novamente despertaram o sentido para as mesmas! Jovens e velhos de ambos os sexos foram dominados e arrebatados por tais impressões e eles não apenas se divertiram e se instruíram junto a esses edifícios, por meio da contemplação renovada, da medição e da imitação por meio

de desenhos, mas também aplicaram efetivamente este estilo em edifícios ainda a serem construídos, a serem dedicados a uma utilidade viva. E encontraram uma satisfação por se sentirem, por assim dizer, referidos aos antepassados em tais ambientes.

E uma vez que foi suscitada a simpatia por tais produções do passado, merecem um agradecimento as pessoas que nos colocaram em condições de sentir e de conhecer o valor e a dignidade destas produções num sentido adequado, isto é, histórico. A seguir pretendo ainda trazer algumas coisas à linguagem, na medida em que me sinto estimulado devido à relação próxima com objetos tão importantes.

Desde que me afastei de Estrasburgo não vi mais nenhuma obra dessa espécie tão imponente; a impressão se apagou e mal consigo me lembrar daquele estado em que uma tal visão me instigou a um vivo entusiasmo. A minha estadia na Itália não pôde mais reavivar tais maneiras de pensar, e tanto menos quanto na catedral de Milão as modernas modificações não permitiram mais reconhecer o antigo caráter; e assim vivi por muitos anos afastado, para não dizer alheado, de tal ramo artístico.

Mas, no ano de 1810, estabeleci um contato mais próximo com os irmãos Boisserée, por intermédio de um nobre amigo.³ Eles me comunicaram provas brilhantes de seus esforços. Desenhos cuidadosamente executados da catedral de Colônia, ora da planta ora dos vários lados, me permitiram uma familiaridade com uma construção que, após um exame rigoroso, merece o primeiro lugar nessa espécie de arquitetura. Eu retomei estudos antigos e me instruí por meio de visitas amigáveis e recíprocas e com uma persistente observação das construções que remontam a essa época, fixadas em gravuras em cobre, em desenhos e em pinturas, de tal modo que, por fim, novamente me sentia completamente à vontade em tais estados.

Por causa da natureza da questão, particularmente, porém, em minha idade e em minha posição, o elemento histórico teve de ser o mais importante para mim de todo esse âmbito. Para

tanto, as coleções significativas de meus amigos ofereceram os melhores estímulos.

Por sorte, o senhor Moller,⁺ um artista sumamente formado e perspicaz, também se interessou por esses objetos e cooperou comigo de maneira muito feliz. A questão toda recebeu uma nova iluminação por meio da descoberta de uma planta original da catedral de Colônia. A cópia litográfica dela, aliás, a impressão mediante a qual toda a imagem com as duas torres, por meio de junções e acabamentos, apareceu ao olhar, fazia um efeito significativo. E o que tinha de ser ao mesmo tempo muito bem-vindo ao amigo apreciador consistia para o excelente homem no empreendimento de nos apresentar uma série de cópias da época mais antiga e nova. Assim, era para se ter diante dos olhos e reconhecer comodamente, em primeiro lugar, o surgimento do tipo da arquitetura que observamos inicialmente, a seguir, a sua mais elevada altura e, por fim, sua diminuição. Isso ocorre tanto mais rapidamente pelo fato de que a primeira obra está completa diante de nós e a segunda, que tratará de edifícios isolados dessa espécie, já chegou até nós em seus primeiros cadernos.

Esperemos que ao menos os empreendimentos deste homem tanto perspicaz quanto ativo sejam favorecidos pelo público! Pois está mais do que na hora de se ocupar com tais coisas, que podemos utilizar quando deve ser produzido um conceito completo para nós e para os nossos sucessores!

E assim temos de desejar a mesma atenção e simpatia à importante obra dos irmãos Boisserée, cuja primeira remessa já indicamos anteriormente de modo geral.

Vejo o público desfrutar com sincera participação das vantagens que me foram concedidas desde os 13 anos, pois desde essa época sou testemunho do trabalho tanto difícil quanto persistente das pessoas ligadas aos Boisserée. A mim nunca faltou desde essa época em testemunhos de plantas recém-desenhadas, em desenhos antigos e gravuras em cobre, que se relacionam a tais objetos. Mas particularmente importantes eram as provas de impressões



A. Quaglio, *Catedral de Colônia*, 1809

das significativas pranchas que se aproximaram de sua completude por meio de excelentes gravuras em cobre.

Por mais belamente que essa participação fresca me tenha reenviado novamente às tendências de meus primeiros anos, eu, todavia, encontrei a maior vantagem em uma breve visita à cidade de Colônia, que tive a sorte de fazer junto com o senhor ministro de Estado von Stein.

Eu não quero negar que a visão externa da catedral de Colônia suscitou em mim uma certa apreensão que eu não saberia expressar em palavras. Se uma importante ruína possui algo de digno, intuímos e vemos o conflito entre uma digna obra humana e o tempo silencioso e potente, que não respeita nada, então aqui se coloca para nós algo inacabado, monstruoso, onde justamente esse inacabamento nos recorda a incapacidade humana tão logo pretender construir algo gigantesco.

Mesmo o interior da catedral, caso queiramos ser justos, nos provoca um efeito certamente significativo, mas desarmonioso. E quando entramos no coro, onde o acabamento se dirige a nós com uma

harmonia surpreendente, ficamos alegremente surpresos, nos assustamos contentes e vemos o nosso desejo mais do que satisfeito.

Mas há muito tempo eu já vinha me ocupando particularmente com a planta básica, discuti muito com os amigos sobre ela e assim pude perseguir com exatidão os rastros da primeira intenção no próprio lugar. Igualmente as impressões das provas da visão lateral e o desenho do esboço da frente me auxiliaram a constituir, sob certo aspecto, a imagem em minha alma. Mas o que faltava permaneceu mesmo assim ainda muito grande, de maneira que não era possível se elevar à sua altura.

Agora, porém, que o trabalho dos Boisserée se aproxima do fim, as reproduções e as ilustrações chegarão às mãos de todos os amantes da arte e o verdadeiro amigo da arte também terá oportunidade de se convencer plenamente do supremo ponto culminante ao qual se elevou esse modo de construir. E, assim, quando tiver a oportunidade de se aproximar como viajante daqueles lugares maravilhosos, não terá mais necessidade de se abandonar ao sentimento pessoal, ao preconceito obscuro ou, ao contrário, a uma aversão precipitada, e sim, como um conhecedor e iniciado nos segredos da construção, observar o que está diante dele e completar em pensamentos o que falta. Eu pelo menos desejo para mim sorte, depois de uma procura de 50 anos, por ter alcançado essa clarificação com os esforços de jovens homens de um modo de pensar patriota, rico em pensamentos, tenaz e incansável.

Certamente é natural que, junto a esses estudos renovados da arquitetura alemã do século XII, eu recorde mais de uma vez a minha jovem adesão à catedral de Estrasburgo, que me alegre por ter escrito um texto na época, em 1773, a partir de um entusiasmo imediato e que, numa leitura posterior, não precise me envergonhar dele: pois eu tinha sentido as proporções internas do todo, eu percebia igualmente o desenvolvimento dos adornos particulares, justamente a partir deste todo e percebi, depois de uma longa observação reiterada, que uma das torres construída numa altura suficiente, carecia todavia de seu acabamento mais próprio. Tudo isso certamente

concordou de modo completo com as novas convicções dos amigos e com as minhas próprias. E se aquele ensaio permite perceber em seu estilo algo anfigúrico,⁵ certamente pode-se desculpá-lo pela tentativa de expressar algo inexpressável.

Nós ainda retornaremos mais de uma vez a este objeto e aqui concluímos, agradecidos àqueles a quem devemos os trabalhos prévios os mais conscienciosos, aos senhores Moller e Büsching,⁶ aquele por causa de sua explicação das gravuras que ele nos deu, a este pelo esforço de uma introdução à história da arquitetura do alto-alemão. Sobre isso tenho agora diante de mim, como um auxílio desejável, a exposição que o senhor Sulpiz Boisserée compôs com um conhecimento fundamentado para servir de introdução e esclarecimento das gravuras.

Entrementes, seria bom ter uma reprodução daquele antigo ensaio muitas vezes citado, a fim de também tornar corretamente visível e penetrante a diferença entre os primeiros germes e o último fruto.

- 1 *Von deutscher Baukunst*. Publicado pela primeira vez na revista *Sobre Arte e Antigüidade*, v. 4, cad. 2, em 1823. [N. T.]
- 2 Jacques François Blondel (1705-1774). Goethe estudou intensamente entre dezembro de 1778 e janeiro de 1779 o livro com ilustrações *Cours d'architecture, on traité de la décoration, distribution et construction des batiments* (IX, 1771-77). Ele também fez desenhos segundo ilustrações e constituiu dessa maneira a base de seu estudo posterior da arquitetura clássica. [N. T.]
- 3 Trata-se do diplomata Carl Friedrich Reinhard (1761-1837), que em 1807 traduziu trechos da *Teoria das cores* de Goethe para o francês. [N. T.]
- 4 Georg Moller (1784-1852), arquiteto classicista, reconstruiu entre 1814 e 1816 a planta originária da catedral de Colônia e a publicou em gravuras em 1818. [N. T.]
- 5 Propositadamente ininteligível, desordenado e sem nexos. [N. T.]
- 6 Johann Gustav Gottlieb Büsching (1783-1829), germanista em Breslau, manteve correspondência com Goethe entre 1807-1824. A obra *Tentativa de uma introdução à história da arquitetura alemã antiga* [*Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altdeutschen Bauart*] é de 1821. [N. T.]

sobre juízos rigorosos¹

Nada se opõe mais ao diletantismo do que princípios fixos e sua aplicação rigorosa.

Raramente a crítica do gosto, por meio da qual devemos ser forçados a permitir que algo nos agrade ou desagrade, é completamente rigorosa, porque o agrado e o desagrado permanecem mais potentes do que qualquer princípio.

Mas os princípios, a partir dos quais se deduz o que o artista deve fazer, já trazem consigo um peso maior, pois é possível comprovar até que ponto eles são praticamente suficientes, embora possam ocorrer muitas oscilações na aplicação.

Que o nosso leitor nunca se esqueça que falamos com artistas. Ao amigo, ao amante da arte, particularmente àquele que coleciona e compra, sempre permanecerá livre e imprescritível o louvor, a apreciação e a apropriação do que pessoalmente mais lhe agrada. Mas que ele apenas não peça que devamos concordar com ele, aliás, que ele não se encolerize se ocasionalmente roubarmos dele o artista e tivermos o propósito de conduzi-lo por outros caminhos.

Particularmente na arte da poesia surge mais um caso: nós devemos a muitos escritos mais antigos um certo grau de nossa cultura [*Bildung*]. Nos recordamos da época da juventude, quan-

do tal obra causou em nós uma boa e feliz impressão. Ainda a consideramos boa, embora nosso gosto também já tenha se aperfeiçoado. Um certo preconceito devoto permanece em nós como diante de mestres antigos ou diante de objetos de nossa veneração mais antiga. É verdade que cada um, sem ter se elevado a um ponto de vista mais alto e universal, sente uma repreensão interior de sua consciência quando troça de tais objetos. Uma mente delicada considera tais manifestações uma impiedade. Por isso, não é de se admirar quando se pretende transformar, por assim dizer, sua própria consciência na consciência dos outros. Podemos observar muitas vezes na Alemanha que aquele que critica com rigor um chamado escritor predileto da nação, sempre se coloca sob suspeita devido a um coração mau, mesmo quando seus princípios e argumentos colocam praticamente em segurança a bondade de sua cabeça.

Antevemos que muitas vezes iremos nos deparar com o caso em que um favorito da multidão não é exatamente também o nosso favorito e queremos, por isso, aceitar com prazer as acusações inevitáveis. Entretanto, muitas vezes iremos recordar que apenas falamos com o artista e que pretendemos dar a ele um motivo para produzir o melhor para a alegria sua e dos outros. Enquanto isso, o público pode não se converter aos nossos juízos, e amá-los, mas desprezá-los tal como requer a época. A confiarmos em sentenças teóricas, trata-se de uma convicção praticamente universal, e conosco ela é completa, de que nenhuma obra de arte moderna pode subsistir completamente ao ser colocada diante dos modelos dos antigos e julgada segundo princípios que se deixam desenvolver a partir deles. De maneira igualmente universal é aceito que um artista procede da melhor maneira quando sabe ligar-se com gênio, espírito e força aos antigos e se formar segundo eles. E todavia não há dúvida que as melhores obras dos antigos, numa feliz tradução, não podem em geral agradar ao público vivo da mesma maneira que as obras de artistas contemporâneos. Dessa contradição surge um conflito entre o prático e o teórico, no qual muitas vezes é lançado o artista que trabalha. Consideramos um dever e uma vocação

apoiá-lo nesse caso, tantas vezes quanto for possível, e sustentamos, com uma certa aparência de paradoxo, que ao artista justamente não deve agradar o que agrada ao público. Assim como o pedagogo não tem de se importar com as idéias momentâneas das crianças, nem o médico com os desejos e as manias do paciente, o juiz com a paixão das partes que se opõem, tampouco o verdadeiro artista vê o agrado como a finalidade de seu trabalho. Assim como os senhores aqui mencionados, ele possui a melhor das intenções com aqueles para os quais trabalha, mas ele é ainda melhor intencionado consigo mesmo, com a idéia que paira diante dele, com um alvo longínquo que ele fixa para si mesmo e para o qual ele preferiria levá-los antes com a sua insatisfação do que ficar com eles a meio caminho.

1 *Über strenge Urteile*. Texto extraído de um manuscrito do espólio de Goethe. [N. T.]

objetos a serem pintados¹

Depois de ter sido indiferente a muitas coisas, ainda me deprime muito na época mais recente quando vejo o talento e o esforço do artista plástico serem aplicados a objetos impróprios e contraditórios. Por isso, não resisto em apontar de tempos em tempos para algo de vantajoso.

Uma representação ao mesmo tempo delicada e simples seria fornecida pela virgem, jovem não corrompida e madura Tisbe, que espia em uma parede saliente. Aquele que fosse capaz de representar plenamente a expressão do rosto e o comportamento de uma moça na flor da idade, tomada pelo amor, a quem é sussurrado no ouvido o lugar e a situação de um encontro, essa pessoa deveria ser realmente louvada.²

Mas, para passar ao âmbito mais sagrado, em todo o Evangelho eu não saberia de nenhum objeto mais elevado e pleno de expressão do que quando Cristo, caminhando com leveza sobre o mar, se dirige ao socorro de Pedro naufragando.³ A natureza divina e humana do Redentor nunca é possível de ser assim representada identicamente aos sentidos, aliás, todo o sentido da religião cristã não é melhor expresso senão com poucos elementos. Raramente foi pintado o sobrenatural que vem socorrer o natural de uma maneira *sobrenatural-natural* e que, por isso, provoca o reconhe-

cimento instantâneo nos marinheiros e pescadores, de que o filho de Deus está presente entre eles. E a maior vantagem para o artista vivo é que Rafael não empreendeu pintar esse motivo, pois lutar com ele é tão perigoso quanto com Panuel⁴ (Primeiro Livro de Moisés, Gêneses, 32).

- 1 *Zu malende Gegenstände*. Texto extraído de um manuscrito do espólio de Goethe. [N. T.]
- 2 Piramo e Tisbe, um casal babilônio, impedidos de se casarem pelos pais, combinam um encontro noturno sob uma amoreira junto ao túmulo de Nino. Tisbe chega muito cedo ao encontro e foge de uma leoa para uma caverna. Piramo encontra então o véu que ela perdera, manchado de sangue, e descobre os rastros do carnívoro. Ele imagina que Tisbe fora morta pela leoa e se apunhala. Tisbe o encontra morrendo e o segue na morte. Desde então os frutos brancos manchados de sangue da amoreira são vermelhos (cf. Ovídio. *As metamorfoses*, IV, 55ss.). [N. T.]
- 3 Em uma carta a Goethe, de 4 de dezembro de 1806, o pintor Philip Otto Runge revela a sua intenção de fazer um estudo sobre esse motivo. A representação mais famosa desse motivo é a de Giotto e se encontra no átrio da Basílica de São Pedro em Roma. [N. T.]
- 4 Isto é, Panuel, o lugar onde Jacó lutou com o anjo e viu o semblante de Deus. [N. T.]

a imaginação¹

A imaginação parece, na verdade, não possuir leis, talvez seja como um sonho em estado de vigília, que oscila incondicionalmente de um lado para o outro. Mas para possuí-la é preciso regrá-la de diversas maneiras, mediante o sentimento, mediante incentivos éticos, mediante necessidades do agir [?] e da maneira a mais feliz mediante o gosto, por meio do qual a razão se apodera de cada matéria e de todos os elementos.

- ¹ *Die Einbildungskraft*. Trata-se de um apontamento que foi encontrado junto aos trabalhos de Goethe sobre o livro *A arquitetura moderna da Sicília* [*Architecture moderne de la Sicilie*], do francês Jakob Hittorf et Zanth. Goethe fez uma breve resenha desse livro na revista *Sobre Arte e Antigüidade*, v. 6, cad. 2, 1828, onde comenta que “em nenhum outro lugar uma nobre arte da escultura deu tanto espaço à imaginação em suas obras do que na Sicília” (*Schriften zur Kunst*, p. 1019). E logo a seguir conclui: “enquanto a imaginação é domada na arte, ela sempre nos oferece motivo para configurações prazerosas; ao contrário, se a arte vai se perdendo aos poucos, desaparece o sentido da regra e apenas restam sozinhas a técnica com a imaginação [*Imagination*], e as obras extravagantes assumem irresistivelmente o caminho, o qual, como já ocorre em Palermo, conduz não a passos lentos, mas a saltos ao disparate da Palagônia” (idem, p. 1019). Na *Viagem à Itália* (9 a 12 de abril de 1787), Goethe já havia ficado chocado com as extravagâncias do Príncipe da Palagônia, que não teria o mínimo de imaginação e seria um louco vivendo num manicômio, isto é, em seu castelo adornado com todo tipo de esculturas esquisitas de figuras humanas e animais. [N. T.]

máximas e reflexões¹ (1826)

1818

A arte é uma ocupação séria e a mais séria de todas quando se ocupa com objetos nobres sagrados. Mas o artista está acima da arte e do objeto: acima daquela porque a emprega para os seus fins, acima desse porque o emprega segundo um modo próprio (58).²

A arte plástica está referida ao visível, à aparição exterior do natural. O puramente natural, na medida em que é eticamente agradável, chamamos de ingênuo. Objetos ingênuos são, portanto, o âmbito da arte, que deve ser uma expressão ética do natural. Objetos que apontam para os dois lados são os mais apropriados (59).

O ingênuo como natural está irmanado com o real. O real sem relação ética denominamos ordinário (60).

A arte é nobre em si e para si mesma; por isso, o artista não teme o que é ordinário. Aliás, quando o acolhe, ele já está enobrecido, e assim vemos os maiores artistas exercerem com audácia o seu direito de majestade (61).

Em cada artista reside um germe de audácia, sem o qual

nenhum talento é pensável. Esse torna-se particularmente ativo quando se pretende restringir aquele que é capaz de usá-lo e subordiná-lo para fins unilaterais (62).

Dentre os pintores da época moderna, Rafael é também aqui certamente o mais puro. Ele é completamente ingênuo, nele o real não entra em luta com a eticidade ou mesmo com o sagrado. A tela em que está pintada *A adoração dos Reis Magos*, uma composição insuperavelmente magnífica, mostra todo um mundo, desde o rei mais velho em adoração até os mouros e os macacos que, sobre os camelos, se deliciam com maçãs. Também aqui São José pode ser caracterizado de forma completamente ingênua como pai adotivo que se alegra com os presentes oferecidos (63).

A figuração de São José era um dos temas preferidos dos artistas. Os bizantinos, dos quais não se pode dizer que empregassem um humor superficial, representam o Santo sempre contrariado perante a Natividade. O menino repousa no presépio; os animais olham para tudo aquilo, surpreendidos por encontrarem, em vez da sua forragem seca, uma criança viva, celestialmente graciosa. Os anjos adoram o Recém-vindo, a mãe está sentada quieta ao lado. São José, porém, senta-se afastado com a cabeça voltada de má vontade para a cena extraordinária (64).

O humor é um dos elementos do gênio. Mas tão logo prevalece, torna-se apenas um mero sucedâneo daquele. Ele acompanha a arte declinante, a destrói e, por fim, a aniquila (65).

Sobre isso pode esclarecer-nos de modo encorajador um trabalho que preparamos: tomar um conjunto de artistas que já nos são conhecidos em diversos aspectos, a seguir observá-los exclusivamente pelo lado ético; desenvolvê-los por meio dos objetos e pelo tratamento dado às suas obras; considerar o que foi contributo da época, do lugar, da nação, do mestre e da própria individualidade não devastada; formá-los para o que se tornaram e conservá-los no que foram (66).

O prazer dos alemães no que é incerto nas artes provém do que é malfeito; pois quem faz mal as coisas não pode deixar que valha o que é apropriado. Doutro modo ele não seria nada (75).

Na arte e na ciência, bem como no atuar e no agir, tudo depende do fato de os objetos serem apreendidos puramente e tratados de acordo com a sua natureza (153).

O assim chamado romântico de uma paisagem é um sentimento silencioso do sublime sob a forma do passado, ou o que soa o mesmo, da solidão, da ausência, do isolamento (181).

O belo é uma manifestação de leis naturais secretas, que sem a sua aparição teriam permanecido eternamente ocultas (183).

Dizemos: “estude a natureza, artista!” Mas não é nada fácil desenvolver o nobre a partir do ordinário, o belo a partir do informe (191).

Devemos suportar com benevolência a impertinência dos jovens diletantes: eles serão na velhice os mais verdadeiros adoradores da arte e do mestre (194).

O particular está submetido eternamente ao universal. O universal tem de acomodar-se eternamente ao particular (199).

Aquele para quem a natureza começa a desocultar o seu segredo revelado sente uma nostalgia irresistível por sua intérprete mais digna, a arte (201).

Em toda obra de arte, grande ou pequena, tudo depende da concepção, mesmo no mínimo detalhe (224).

Ninguém pode estimular a arte senão o mestre. Os mecenas estimulam os artistas, o que é correto e bom; mas, desse modo nem sempre a arte é estimulada (250).

A beleza nunca pode tornar-se clara acerca de si mesma (256).

Todo mundo vê a matéria diante de si, o conteúdo [*Gehalt*] encontra apenas aquele que tem algo a acrescentar, e a forma é um mistério para a maioria (289).

O verdadeiro simbolismo ocorre quando o particular representa o que é mais universal, mas não como sonho e sombras, como revelação viva e instantânea do que é imperscrutável³ (314).

Os caracteres muitas vezes tornam em lei a fraqueza. Conhecedores do mundo disseram: “a esperteza por detrás da qual se esconde o medo é insuperável”. Os homens fracos têm frequentemente mentalidade revolucionária: eles pensam que lhes iria bem não serem governados e não sentem que não poderiam nem governar a si mesmos nem a outros (342).

Os novos artistas alemães estão precisamente no mesmo caso: o ramo da arte que eles não possuem declaram-no prejudicial e que deve ser cortado (343).

A todas as outras artes há alguma coisa a perdoar. Somente à arte grega se fica eternamente devedor (361).

Devemos afastar a beleza e o espírito, caso não queiramos ser seus servos (368).

No domínio da estética não se age bem ao dizer: a idéia do belo. Dessa maneira singularizamos o belo que, todavia, não pode ser pensado de modo singularizado. Podemos ter um conceito do belo e esse conceito pode ser transmitido (376).

A manifestação da idéia do belo é tão fugidia quanto a mani-

festação do sublime, do espirituoso, do aprazível, do ridículo. Esta é a causa pela qual é tão difícil falar dela (377).

Quando vemos homens cultos, achamos que eles apenas são receptivos a uma manifestação da essência originária [*Urwesen*] ou então apenas a algumas poucas pessoas e isso já é bastante. O talento desenvolve tudo no que é prático e não precisa tomar conhecimento de detalhes teóricos: o músico pode, sem prejuízo para si mesmo, ignorar o escultor e vice-versa (379).

Devemos pensar tudo sob o ponto de vista prático e, por isso, também procurar fazer com que manifestações aparentadas da grande idéia, na medida em que vêm à aparição por meio da atividade humana, tenham um efeito recíproco de maneira apropriada. A pintura, a escultura e a mímica estão numa imbricação inseparável. Todavia, o artista que se dedica a uma delas deve guardar-se de ser prejudicado pelo outro. O escultor pode deixar-se seduzir pelo pintor; o pintor pelo mímico e todos os três podem confundir-se mutuamente de tal modo que, por fim, nenhum deles possui mais os pés no chão (380).

A arte da dança mímica faria propriamente sucumbirem todas as artes plásticas, e com razão. Felizmente, a excitação dos sentidos que ela provoca é muito fugitiva e ela tem de exagerar para que excite. Por sorte, isso amedronta imediatamente os artistas restantes. Todavia, estes, se forem espertos e cautelosos, podem aprender muito com ela (381).

1827

A primeira e a última coisa que se exige do gênio é o amor pela verdade (382).

A arte é uma mediadora do indizível.⁴ Por isso, parece ser uma tolice querer mediá-la novamente por palavras. Todavia, enquanto nos esforçamos por fazê-lo, o entendimento encontra nisso muitos ganhos, que novamente se colocam também a favor da faculdade exercitante (384).

Diante dos fenômenos originários, quando aparecem desvelados aos nossos sentidos, sentimos uma espécie de timidez, que chega a ser angústia. Os homens sensíveis refugiam-se na admiração; rapidamente, porém, aparece o ativo intermediário “entendimento” e quer mediar, ao seu modo, o que há de mais nobre com o que há de mais ordinário (412).

A verdadeira mediadora é a arte. Falar sobre a arte significa querer mediar a mediadora e, todavia, segue-se disso tanta coisa deliciosa para nós (413).

Os diletantes, quando fizeram o mais que lhes é possível, costumam dizer, para se desculpar, que o trabalho ainda não está pronto. Certamente que não pode estar pronto porque nunca começou de fato. O mestre, com poucas pinceladas, apresenta a sua obra como pronta; executada ou não com detalhe, ela já está consumada. O mais hábil dos diletantes tateia no incerto, e à medida em que a execução avança, torna-se cada vez mais evidente a insegurança das primeiras realizações. Bem no fim se descobre somente o que havia sido feito de errado e que não é suscetível de ser reparado. E assim, certamente, a obra não pode ficar pronta (447).

O que a mão final pode fazer, a primeira mão já deve ter expressado de maneira decisiva. Aqui já deve ter sido determinado o que tem de ser feito.⁵

Na verdadeira arte não há nenhuma pré-escola, mas certamente preparações. A melhor destas, porém, é a participação do aluno mais insignificante na oficina do mestre. De aprendizes que raspavam telas saíram excelentes pintores (448).

Outra coisa é a macaqueação, para a qual é excitada casual-

mente a atividade natural e universal do homem por meio de um artista significativo, que realiza o difícil com leveza (449).

Estamos suficientemente convencidos da necessidade de que o artista plástico faça estudos segundo a natureza e do valor de tais estudos em geral. Mas não desmentimos que nos perturba frequentemente quando percebemos o mau uso de um esforço tão louvável (450).

Segundo a nossa convicção, o jovem artista deveria iniciar poucos estudos da natureza ou mesmo nenhum, sem pensar ao mesmo tempo como poderia tornar acabada cada folha desenhada como um todo, como poderia oferecer de modo atraente ao amante e conhecedor da arte essa singularidade transformada numa imagem agradável, encerrada em uma moldura (451).

Muito do que é belo está isolado no mundo, porém, o espírito tem de descobrir as ligações e, com isso, produzir obras de arte. A flor ganha apenas o seu encanto com o inseto que nela paira, com a gota de orvalho que a umedece, com a vasilha, da qual, de qualquer modo, tira o seu derradeiro alimento. Não há arbusto, não há árvore à qual não se possa dar significado mediante a proximidade de um rochedo, de uma fonte; a qual, pelo simples fato de se achar um pouco afastada, não se possa emprestar um encanto maior. O mesmo se passa com figuras humanas e com animais de qualquer espécie (452).

A vantagem que o jovem artista obtém por essa via é múltipla. Ele aprende a pensar, a unir adequadamente o que é apropriado. E quando ele desse modo compõe com riqueza de espírito, não lhe poderá faltar, por fim, também àquilo que se chama invenção, o desenvolvimento do múltiplo a partir do singular (453).

Ainda que ele tire proveito verdadeiro da pedagogia artística propriamente dita, nem por isso deixa de ter, paralelamente, o grande e não desprezível ganho de ter aprendido a apresentar ao amante de arte desenhos vendáveis, graciosos e bonitos (454).

Um tal trabalho não precisa ser executado e acabado no grau supremo. Quando é bem visto, bem pensado e pronto, frequente-

mente é mais excitante ao amante da arte do que uma obra grandiosa e executada (455).

Que todo jovem artista veja os seus estudos em livrinhos ou em *portfólios* e considere quantas folhas deles, ele, dessa maneira, poderia ter feito tornarem-se agradáveis e atraentes (456).

Não se trata do que é o mais elevado, do qual certamente ainda se poderia tratar, mas apenas deve ser dito como advertência, que chama de volta de um descaminho e aponta para o que é mais elevado (457).

Que o artista se exercite por meio ano de modo prático e não aplique nem o seu carvão nem o seu pincel sem uma intenção de encerrar numa imagem um objeto natural presente diante de si. Se ele tiver um talento inato, em breve se tornará manifesto que propósito nós tínhamos com essas indicações (458).

Quando eu pergunto a pintores alemães mais jovens, mesmo àqueles que passaram algum tempo na Itália, porque usam, especialmente em suas paisagens, tons tão repulsivos e acentuados, e porque parecem fugir a toda a harmonia, eles respondem, com todo o desprazo e segurança, que eles vêem a natureza exatamente deste modo (467).

Kant chamou-nos a atenção para a existência de uma crítica da razão e que esta suprema faculdade que o homem possui tem um motivo de vigiar-se a si mesma. Que cada um comprove em si mesmo quão grandes vantagens nos trouxe essa voz. Eu, porém, gostaria no mesmo sentido de propor como tarefa a necessidade de uma crítica dos sentidos, caso a arte em geral, especialmente a alemã, deva de algum modo recuperar-se e avançar para diante num ritmo alegre de vida (468).

O ser humano nascido para a razão precisa ainda de uma grande formação, que pode revelar-se-lhe pouco a pouco pelos cuidados dos pais e dos educadores, por meio de um exemplo amigável ou de uma rigorosa experiência. Do mesmo modo nasce o artista principiante, mas não o artista consumado. Seu olho vem fresco para o mundo, ele possui uma visão feliz para a forma, a propor-

ção, o movimento: mas para uma composição mais elevada, para a atitude, a luz, a sombra, as cores, pode faltar-lhe a disposição natural sem que ele se dê conta disso (469).

Mas se o jovem não é inclinado a aprender, de autores mais avançados de épocas anteriores e da sua própria, o que lhe falta para se tornar um artista de fato, ele ficará atrás de si mesmo, atolado num falso conceito do que é a verdadeira originalidade. Pois não só aquilo que nasceu conosco, mas também aquilo que podemos adquirir nos pertence e nós o somos (470).

A relação das artes e das ciências com a vida é muito diferente consoante a relação de estágios que elas ocupam, consoante a disposição dos tempos e milhares de outras contingências. Por isso é que ninguém se torna completamente perito nesta matéria.

A poesia é geralmente ativa no começo dos estados, sejam ainda completamente rudes, semi-cultivados ou na alteração de uma cultura, em que uma cultura descobre uma cultura estranha, de modo que se pode dizer que o efeito da novidade se realiza inteiramente (484).

A música, no melhor sentido, pouco precisa da novidade, pelo contrário, ela atua tanto mais quanto mais antiga é, quanto mais se lhe está acostumado (485).

A dignidade da arte aparece talvez na música de um modo o mais eminente, porque ela não tem matéria alguma que tivesse de ser descontada (da forma). Ela é completamente forma e conteúdo e eleva e enobrece tudo quanto exprime (486).

A música é sagrada ou profana. O sagrado é perfeitamente conforme à sua dignidade e é aqui que ela tem o maior efeito sobre a vida, o qual permanece igual a si mesmo ao longo dos tempos e das épocas. A música profana deveria ser absolutamente alegre (487).

Uma música que mistura o caráter sagrado e profano é ímpia e uma música medíocre que tem prazer em exprimir sentimentos débeis, deploráveis, míseros, é insípida. Pois ela não é suficientemente séria para ser sagrada e falta-lhe o caráter principal do que é oposto: a alegria (488).

A sacralidade da música eclesiástica, o caráter jovial e gracejante da melodia popular são os dois eixos em volta dos quais gira a verdadeira música. Sobre estes dois pontos ela comprova a todo instante um infalível efeito: a devoção ou a dança. A mistura desorienta, o enfraquecimento débil torna-a insípida; e se a música pretende voltar-se a poemas didáticos ou descritivos ela torna-se fria (489).

A plástica só atua propriamente em seu estágio supremo. Tudo o que é mediano pode impor-se por mais de uma causa, mas todas as obras de arte medianas dessa espécie desorientam mais do que alegam. A arte do escultor deve ainda buscar um interesse dotado de materialidade e encontra-o nas figurações dos homens importantes. Mas também aqui ela já deve atingir um grau elevado se quer ser verdadeira e digna ao mesmo tempo (490).

A pintura é a mais leve e cômoda de todas as artes. A mais leve porque nela, por causa do material e do objeto, mesmo quando é só trabalho manual ou quase uma arte, achamos coisas boas e nos alegramos; e também, em parte, porque uma execução técnica, embora destituída de espírito, causa admiração às pessoas tanto incultas quanto cultivadas, pelo que ela precisa elevar-se apenas em certa medida ao nível da arte para ser acolhida num grau mais elevado. Verdade nas cores, nas superfícies, nas relações mútuas dos objetos visíveis já é algo agradável e, como os olhos, mesmo sem isso, estão habituados a ver tudo, uma deformação e, portanto, também uma desfiguração, não lhes é tão contrário do que ao ouvido um som desafinado. Permitimos as mais feias reproduções porque estamos habituados a ver objetos ainda mais feios. O pintor precisa ser artista, só em certa medida, para obter um público maior do que o músico que esteja no mesmo nível artístico. Pelo menos o menor dos pintores pode operar por si mesmo, ao passo que o menor músico tem de associar-se a outros a fim de, por meio da execução conjunta, produzir algum efeito (491).

À questão se se deve ou não fazer comparações na consideração de realizações artísticas, gostaríamos de responder da seguinte maneira: o conhecedor da arte completamente formado deve comparar.

Pois ele tem a idéia e aprendeu o conceito do que podia e devia ter sido feito. O amante de arte a caminho da formação favorece-se a si mesmo da melhor maneira se não compara, antes considera isoladamente cada mérito: assim vai se formando aos poucos o sentimento e a sensibilidade para o mais universal. Já a comparação dos não-conhecedores é propriamente apenas uma comodidade que, de bom grado, gostariam de dispensar à formulação de um juízo (492).

O *que* da obra de arte interessa mais aos homens do que o *como*.⁶ Aquele podem-no apreender isoladamente; este não podem captar no todo. Daí procede o realçar das partes, em que, por fim, se se repara bem, não fica ausente o efeito da totalidade, mas para cada um ele é inconsciente (505).

A imaginação é somente regrada pela arte, particularmente pela poesia. Não há nada mais assombroso do que a imaginação sem gosto (507).

O amaneirado é um ideal malogrado, um ideal subjetivado; por conseguinte, não lhe falta facilmente o que é rico de espírito (508).

*“Le sens commun est le génie de l’humanité”*⁷ (538).

O que é o universal? O caso singular. O que é o particular? Milhões de casos (558).

O universal e o particular coincidem: o particular é o universal aparecendo sob diversos condicionamentos (569).

A suprema tarefa consiste em compreender que tudo o que é fático já é teoria. O azul do céu revela-nos a lei fundamental da cromática. Que não se procure nada atrás dos fenômenos: eles mesmos são a doutrina (575).

O espírito receptivo para as criações poéticas e figurativas sente-se, diante da Antigüidade, situado num estado natural o mais gracioso e ideal, e ainda nos dias de hoje os cantos homéricos possuem a força de, pelo menos por instantes, nos libertar do peso terrível que a tradição lançou sobre nós durante milhares de anos (662).

Não existe nem uma arte patriótica e nem uma ciência patriótica. Ambas pertencem a todo o mundo, como tudo o que é elevadamente bom, e podem apenas ser estimuladas por meio do efeito

recíproco de tudo o que vive ao mesmo tempo, levando-se sempre em conta o que nos resta e é conhecido do passado (690).

A peculiaridade da expressão é o início e o fim da arte. Entretanto, cada nação possui uma peculiaridade particular que se afasta das peculiaridades universais da humanidade. Esta peculiaridade pode certamente no início nos ser repulsiva, mas por fim, caso a permitamos, caso nos entreguemos a ela, ela é capaz de sufocar e de pressionar nossa natureza própria característica (739).

do espólio de goethe⁸

Clássico é o que é são, romântico o que é doente⁹ (1031, do ano de 1829).

A perfeição já existe quando o necessário é realizado, a beleza quando o necessário é realizado, mas se encontra oculto (1109, entre os anos de 1795 e 1800).

A perfeição pode subsistir com a desproporção, a beleza somente com a proporção (1110, entre os anos de 1795 e 1800).

Quem atualmente quiser escrever sobre arte ou mesmo discutir sobre ela deveria ter alguma noção do que a filosofia realizou e continua a realizar em nossos dias (1064, do ano de 1801).

Um artista que produz trabalhos valiosos nem sempre é capaz de explicar suas próprias obras ou as obras de estranhos (1069, do ano de 1801).

Natureza e idéia não se deixam separar sem que a arte bem como a vida sejam destruídas (1070, do ano de 1801).

Quando os artistas falam da natureza, subentendem sempre a idéia, sem terem uma consciência nítida disso (1071, do ano de 1801).

O mesmo ocorre com todos que exaltam com exclusividade a experiência; eles não refletem sobre o fato de que a experiência é apenas metade da experiência (1072, do ano de 1801).

Primeiramente ouve-se falar da natureza e da imitação dela;

então deve haver uma bela natureza. Deve-se escolher. Mas certamente o melhor! E em que se deve reconhecê-lo? Deve-se escolher segundo que norma? E onde está, pois, a norma? Certamente também não na natureza? (1073, do ano de 1801).

E, suponhamos que o objeto esteja dado, a mais bela árvore da floresta, que também seria reconhecida pelo guarda florestal como perfeita segundo a sua espécie! Em seguida, para transformar a árvore numa imagem, vou rodeá-la e procurar o lado mais bonito. Afasto-me o suficiente para apercebê-la num só olhar; espero uma luz favorável e, mesmo assim, ainda é omitido no papel uma grande parte da árvore natural! (1074, do ano de 1801).

O leigo pode acreditar nisto: que o artista plástico deveria ser mais esclarecido sobre os bastidores de sua obra (1075, do ano de 1801).

Precisamente o que às pessoas não instruídas aparece como natureza na obra de arte, não é natureza (vinda do exterior), mas sim o ser humano (natureza vinda do interior) (1076, do ano de 1801).

Nada sabemos acerca de um mundo senão em relação com o ser humano. Não queremos nenhuma arte que não seja a marca dessa relação (1077, do ano de 1801).

Quem pela primeira vez projetou numa imagem para o horizonte os pontos de convergência do múltiplo jogo de linhas horizontais descobriu o princípio da perspectiva (1078, do ano de 1801).

Quem primeiramente a partir da sístole e da diástole, em função das quais a retina é formada, quem primeiramente a partir desta sín-crise e diácrise, para falar como Platão, desenvolveu a harmonia das cores, esse descobriu o princípio do colorido (1079, do ano de 1801).

Procurai em vós mesmos e encontrareis tudo. E alegrai-vos se, lá fora, seja como sempre o chamareis, reside uma natureza que diz sim e além a tudo o que encontreis em vós! (1080, do ano de 1801).

É tão difícil aprender alguma coisa a partir de modelos, como é a partir da natureza (1082, do ano de 1801).

A forma quer ser tão bem digerida como a matéria; aliás, digere-se muito mais facilmente (1083, do ano de 1801).

Muitos estudaram segundo os antigos e não conseguiram apro-

priar-se completamente da sua essência: serão porventura dignos de reprimenda? (1084, do ano de 1801).

As mais elevadas exigências são, já por si só, mais valiosas, mesmo que não se cumpram, do que as exigências medíocres, que se cumprem inteiramente (1085, do ano de 1801).

O seco-ingênuo, o rigidamente honesto, o medrosamente correto e outros adjetivos com os quais se pretende caracterizar a mais antiga arte alemã, pertence a cada estágio inicial, mais simples, do modo de ser artístico. Os antigos venezianos, florentinos, e assim por diante, também têm tudo isso (1086, do ano de 1801).

E nós, alemães, devemos então nos considerar apenas originais, se não conseguimos elevar-nos para além dos começos? (1087, do ano de 1801).

Pelo fato de Albrecht Dürer, apesar do seu incomparável talento, nunca se ter podido elevar à idéia da euritmia da beleza e mesmo ao pensamento de uma conformidade a fins acertada, teremos nós também de ficar sempre colados à terra? (1088, do ano de 1801).

Albrecht Dürer foi estimulado por uma intuição sumamente íntima e realista, por um compassivo amor humano de todos os estados atuais. O que o prejudicou foi uma fantasia nebulosa, informe e insondável (1089, do ano de 1801).

O modo como se coloca Martin Schongauer¹⁰ ao lado dele (Dürer), e como o mérito alemão ali se restringe, seria interessante mostrar, e também seria útil mostrar que ali nem todos os dias eram noite (1090, do ano de 1801).

Em todas as escolas italianas a borboleta libertou-se da crisálida! (1091, do ano de 1801).

Teremos nós de rastejar eternamente como lagartos, porque alguns artistas do norte tiram lucro disso? (1092, do ano de 1801).

Sejamos, pois, multifacetados! Nabinhos da marca de Brandeburgo são deliciosos, principalmente se misturados com castanhas, e ambos esses frutos nobres crescem bem longe um do outro (1094, do ano de 1801).

Deixem aos poetas alemães o piedoso desejo de serem também como os homéridas! Escultores alemães, não vos prejudicaria esforçar-vos pela glória dos últimos praxitélidas! (1097, do ano de 1801).

O que é que tem de estudar um pintor até ser capaz de ver um pêssego, como o viu Huysum?" E não devemos perguntar sobre se é possível ver o homem como um grego o via? (1098, do ano de 1801).

Aquele que tem de tomar a proporção (o comensurável) dos antigos, não nos devia ser odioso só porque nós desejamos tomar dos antigos o incomensurável (1099, do ano de 1801).

Escolheis um modelo e misturais com ele a vossa individualidade: esta é toda a vossa arte! Não se pensa aí em nenhum princípio, em nenhuma escola, em nenhuma consequência; tudo é arbitrário e como agrada a cada um. Que uma pessoa se liberte de leis que meramente estão consagradas pela tradição, contra isso nada há a dizer. Mas sobre o fato de que tem de haver leis que decorrem da natureza de cada arte, sobre isso ninguém pensa (1102, do ano de 1788).

Toda obra de arte, boa e má, uma vez que nasceu, pertence à natureza. A Antigüidade pertence à natureza e, sem dúvida, quando nos fala, à mais natural das naturezas! E não devemos estudar esta nobre natureza, mas sim a natureza ordinária! (1103, do ano de 1801).

Pois o ordinário é propriamente o que para os senhores significa a natureza! Criar a partir de si mesmo, pode querer dizer, ocupar-se com o que nos é cômodo! (1104, do ano de 1801).

Arte: uma outra natureza, também misteriosa, mas compreensível; pois ela decorre do entendimento (1105, do ano de 1832).

A natureza opera segundo leis, que ela prescreveu a si mesma, em harmonia com o criador; a arte opera segundo regras acordadas com o gênio (1106).

A arte repousa sobre uma espécie de sentido religioso, sobre uma seriedade profunda inabalável; por isso ela adora tanto unir-se com a religião. A religião não necessita de nenhum sentido artístico, ela

repousa sobre sua própria seriedade; mas ela também não empresta nenhuma seriedade e tampouco oferece algum gosto (1107).

A realidade na sua mais elevada utilidade, finalidade, também é bela (1108).

A perfeição já está aí quando o necessário é efetuado, a beleza quando o necessário é efetuado, mas permanece oculto (1109).

A perfeição pode subsistir com desproporção; a beleza somente com proporção (1110).

Obras de arte são destruídas tão logo o sentido artístico desapareça (1111).

A alegoria transforma o fenômeno em conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que o conceito continua ainda necessariamente tomado e contido pela imagem, de maneira limitada e completa e sendo expresso por ela (1112).

O simbólico transforma o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, de tal modo que na imagem a idéia permanece sempre infinitamente atuante e inacessível, mesmo que seja exprimida em todas as línguas (1113).

Na excelente gravura de Rembrandt *A expulsão dos compradores e mercadores do templo* (1635) a glória que de costume envolve a cabeça do Senhor foi deslocada para a mão que age, projetada para a frente, a qual, num ato divino, rodeada de esplendor, golpeia vigorosamente. Em torno da cabeça, como do rosto, há escuridão (1114).

Todo grande artista nos arrebatava e incendeiava. Tudo o que em nós tem a mesma capacidade se excita, e como temos uma representação do que é grandioso e uma inclinação a ele, facilmente imaginamos que o germe do grandioso se esconde dentro de nós (1115).

Uma mente tem cada um; talento alguns, mas conceitos artísticos são raros (1116, do ano de 1826).

Em todas as artes existe um certo grau que se pode, por assim dizer, alcançar sozinho com as disposições naturais. Mas ao mesmo tempo é impossível ultrapassar esse grau se a arte não vem ao auxílio (1117).

Diz-se em louvor ao artista: ele tem tudo de si mesmo. Espero não ter de ouvir isso novamente! Visto de modo atento, as produções de um tal gênio original são geralmente reminiscências; quem tem experiência pode em geral indicá-las uma a uma (1118, do ano de 1829).

O assim chamado criar a partir de si mesmo habitualmente forma os falsos artistas originais e maneiristas (1119).

Por que censuramos tanto o amaneirado, por que acreditamos que é impossível retornar dele para o reto caminho? (1120).

A arte não deve representar o que é penoso (1121).

Produzir a partir de muitos esboços, por fim, um todo, é algo que nem mesmo o melhor consegue sempre realizar (1124, do ano de 1830).

Mesmo o talento mediano tem sempre espírito na presença da natureza; por isso, desenhos relativamente cuidadosos desse gênero sempre causam prazer (1125, do ano de 1830).

A causa do diletantismo: fuga da maneira, desconhecimento do método, empreendimento tonto de justamente sempre querer realizar o impossível, o qual exige a arte suprema, caso pudéssemos em algum momento dela nos aproximar (1126).

O erro dos diletantes: querer unir de modo imediato¹² a fantasia e a técnica (1127).

Há uma tradição de que Dédalo, o primeiro artista plástico, teve inveja da invenção do torno do oleiro. Certamente não resultou nada da inveja; mas o grande homem provavelmente pressentiu que a técnica por fim teria de ser danosa na arte (1128).

A técnica, em associação com o mau gosto, é a mais terrível inimiga da arte (1129).

Chodowiecki¹³ é um artista muito respeitável e nós dizemos um artista ideal. Suas boas obras são um testemunho completo de espírito e de gosto. No círculo em que ele trabalhava não era possível exigir nada que fosse mais ideal (1131, do ano de 1801).

Um nobre filósofo falou da arquitetura como uma música petrificada,¹⁴ e teve de suportar em troca muitos acenos negativos

de cabeça. Acreditamos que a melhor maneira de introduzir novamente esse belo pensamento é denominando a arquitetura uma arte muda dos sons.

Pense-se em Orfeu que, ao receber um grande terreno deserto de construção, sentou-se sabiamente no lugar mais excelente e, com os sons vivificantes de sua lira, construiu o espaçoso mercado à sua volta. As pedras dos rochedos, tomadas rapidamente por sons violentamente dominadores, mas amigavelmente aliciantes, foram arrancadas de sua totalidade de massas compactas e tiveram de se configurar com arte e ofício, ao se aproximarem entusiasticamente, a fim de se ordenarem convenientemente em camadas e paredes rítmicas. E assim uma rua foi se juntando a outra! E também não faltaram as muralhas de proteção.

Os sons se perdem, mas a harmonia permanece. Os cidadãos de uma cidade como esta passeiam e negociam em meio a melodias eternas; o espírito não pode decair, a atividade não pode adormecer, o olho assume a função, a obrigação e o dever do ouvido, e mesmo nos dias mais comuns os cidadãos se encontram em um estado ideal: sem reflexão, sem perguntar por sua origem, participam da fruição ética e religiosa a mais alta. O costume que adquirimos de andar de um lado a outro na Basílica de São Pedro fará com que se sinta um análogo disso que ousamos exprimir aqui.

Ao contrário, o cidadão de uma cidade malconstruída, onde o acaso juntou sofrivelmente as casas como a vassoura amontoa os detritos, vive inconscientemente no estado de sede em um deserto; para o estrangeiro, no entanto, é como se ouvisse gaita, pífaros e tamborins, e tivesse de se preparar para assistir à dança dos ursos e aos saltos dos macacos (1133, do ano de 1827).

Os templos antigos concentram o Deus no homem; as igrejas da Idade Média aspiram por Deus nas alturas (1134, ano de 1821).

O supremo propósito da arte é mostrar formas humanas, de maneira tão sensível e significativa quanto for possível (do ano de 1789).

Porque cada obra de arte estabelece a exigência de agradar de maneira universal, ela não deve pressupor outra condição senão

condições universais. Todas as notas determinadas (históricas ou científicas), porém, são condições particulares.¹⁵

Natureza orgânica: viva no que é menor; arte: percebida no que é menor (dos anos 1798/99).

Os monumentos antigos dos chineses, dos indianos, dos egípcios são sempre apenas curiosidades; é muito bom para nós mesmos e para o mundo conhecê-los; mas para uma formação ética e estética eles trarão poucos frutos.

Não podemos negar que o mundo alemão, adornado com muitos espíritos bons e excelentes, é sempre desunido e desconjuntado na arte e na ciência, que ele sempre mais se perde e se confunde no caminho histórico, teórico e prático.

Se não olhássemos com adoração a arte e a ciência como algo eterno, em si mesmo pronto e vivo, que no decurso do tempo apenas mistura os méritos e os defeitos, nós mesmos iríamos nos enganar e nos entristecer pelo fato de que a riqueza pode nos colocar em um tal apuro.

Artistas perfeitos devem agradecer mais ao ensino do que à natureza.

Não se consegue escapar mais seguramente do mundo senão pela arte e não se consegue unir-se mais seguramente ao mundo senão pela arte (máxima do diário de Otília. *As afinidades eletivas*, 1809).

Mesmo no instante da maior felicidade e da maior carência necessitamos do artista (máxima do diário de Otília. *As afinidades eletivas*, 1809).

A arte se ocupa com o que é difícil e com o bem (máxima do diário de Otília. *As afinidades eletivas*, 1809).

Tratar de maneira leve o que é difícil nos fornece a intuição do impossível (máxima do diário de Otília. *As afinidades eletivas*, 1809).

Tudo o que é prenhe, o que é unicamente excelente em uma obra de arte, não é reconhecido, tudo o que é frutífero e estimulante é afastado. Nem todo mundo consegue apreender facilmente uma síntese profundamente abrangente (do ano de 1831).

- 1 *Maximen und Reflexionen*. Do total de 1400, Goethe publicou em vida somente 800 máximas e reflexões, espalhadas em diferentes obras como, por exemplo, no romance *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* e na revista *Sobre Arte e Antigüidade*. Primeiramente publicadas em conjunto em 1840 por Eckermann e Riemer, com o título *Aforismos em prosa* [*Sprüche in Prosa*], foi somente em 1907 que esses escritos receberam o título *Máximas e reflexões*, na edição de Max Hecker, que também numerou cada uma delas. Em edições recentes, optou-se pela não numeração, em que foram agrupadas ora segundo assuntos temáticos ora segundo o aparecimento cronológico (é o caso da nossa edição utilizada, a *Schriften zur Kunst*). Aqui, porém, seguiremos a opção de Hecker, quando possível, já que algumas reflexões dos *Schriften zur Kunst* não foram localizadas segundo a sua numeração. Para a datação também nos serviremos de uma outra edição alemã: *Gedichte/Reflexionen*. In: STAPF, Paul (Org.). *Goethes Werke*. Berlin/Darmstadt: Deutsche Buchgemeinschaft, 1956. As máximas e reflexões aqui traduzidas são somente as que se referem ao tema da arte, embora não seja fácil fazer esse recorte, já que, em suma, há uma comunicação recíproca entre todas as máximas e reflexões. Muitas delas, que não incluímos em nossa seleção, embora tratando de literatura ou da natureza, referem-se indiretamente às artes plásticas. Por fim, cabe ressaltar que o termo “máxima” não é de todo correto para os “apontamentos” ou “reflexões” que aqui encontramos, pois não se trata de “regras de conduta, preceitos ou sentenças, fórmulas, etc.”, de caráter universal e válidos intemporalmente. Pelo contrário, muitas delas são apenas compreensíveis à luz dos escritos sobre arte de Goethe, motivo pelo qual as publicamos somente ao fim de nosso volume. Pois nada mais contrário ao pensamento estético de Goethe do que a expressão do saber por meio de afirmações universais, destituídas da base sensível e da experiência. [N. T.]
- 2 As máximas ou reflexões de n. 58-66 apresentam na edição alemã *Schriften zur Kunst* o título: *Ingenuidade e humor* e foram publicadas pela primeira vez na revista *Sobre Arte e Antigüidade*, v. I, cad. 3, 1817. [N. T.]
- 3 Para Goethe, o símbolo se opõe à alegoria: no símbolo vemos o universal no particular, na alegoria o particular é um exemplo ilustrativo do universal. Essa dicotomia não está apenas presente em Goethe, mas em toda a estética de sua época, em Kant, em Schelling, nos irmãos Schlegel, em Solger, em Schopenhauer e em Hegel. É interessante notar que no romantismo, pelo menos em Friedrich Schlegel, há uma preferência ao termo alegoria, ao passo que Goethe privilegia a noção de símbolo (cf. SK, p. 868; sobre os dois conceitos, cf. as máximas de n. 569, 1112 e 1113). [N. T.]
- 4 A definição da arte como mediação do indizível e do mundo da aparência constitui um tópico comum da estética da época de Goethe. Encontramos a mesma definição no romantismo e no jovem Hölderlin (no romance *Hipérion*, de 1796). [N. T.]
- 5 Essa máxima apenas foi acrescentada no manuscrito, segundo nota da edição alemã, SK, p. 984. [N. T.]
- 6 O “que” [*Was*] e o “como” [*Wie*] remetem aos conceitos de conteúdo e forma. [N. T.]
- 7 Em francês no original: “o senso comum é o gênio da humanidade”. [N. T.]
- 8 As máximas ou reflexões que se seguem possuem diferentes datas de origem, mas todas não foram publicadas por Goethe em vida. Optamos, quando foi possível

fazer a localização, por indicar o ano de surgimento logo após o número de cada máxima ou reflexão. [N. T.]

- 9 As relações reais que Goethe tinha com o romantismo são mais complexas do que essa condenação sumária permite entender. É necessário situar essa máxima no contexto posterior a 1810, quando a arte e a literatura romântica começam a ter um certo domínio na Alemanha, mas ela não se aplica ao período anterior a 1800. No entanto, sempre fica a questão de saber quem precisamente é visado aqui com o termo romântico, uma vez que ele pode ser aplicado a muitas pessoas, tendo em vista que houve uma disseminação do romantismo em diferentes escolas. [N. T.]
- 10 Martin Schongauer (1430-1491), pintor e gravador alemão, atuante em Colmar, na Alsácia. Foi provavelmente o artista mais famoso de sua época em toda a Alemanha; era em sua oficina que o jovem Dürer pretendia estudar quando se dirigiu a Colmar em 1492, não chegando, porém, a tempo de encontrar o mestre em vida. Em 1798, J. H. Meyer planejou um artigo sobre a série de gravuras sobre a Paixão, feitas por Schongauer. [N. T.]
- 11 Jan van Huysum (1682-1749), pintor e desenhista holandês, conhecido por suas pinturas de flores e frutas (naturezas-mortas), com fundo claro. Juntamente com Rachel Ruysch (1686-1750), era o mais bem-sucedido pintor de flores da época; sua obra era conhecida e muito estimada por toda a Europa. [N. T.]
- 12 *Unmittelbar* significa aqui tanto uma ação imediata, instantânea quanto uma ação que desconsidera o meio, a mediação entre duas partes, no caso, a fantasia e a técnica. [N. T.]
- 13 Daniel Nikolas Chodowiecki (1726-1801), xilógrafo e gravador, diretor da Academia de Arte de Berlim. Goethe cita também esse pintor no ensaio *Antigo e moderno* (1818). [N. T.]
- 14 Goethe se refere sem dúvida a Schelling, que em sua *Filosofia da arte* (1802-1804) definiu a arquitetura como “música petrificada” (na tradução brasileira de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001, p. 219). Já Hegel, em seus *Cursos de estética*, emprega a expressão “música congelada” para definir a arquitetura, atribuindo erroneamente a autoria da definição a Friedrich Schlegel (cf. a trad. bras. São Paulo: Edusp, v. III, p. 65). [N. T.]
- 15 Reflexão do ano de 1798 que se refere ao ensaio *Sobre os objetos das artes plásticas* (1797). [N. T.]



copyright © da edição brasileira
humanitas editorial 2008
título original 'schriften zur kunst'
coleção a formação da estética
direção marco aurélio werle

associação editorial humanitas
rua do lago 717 cidade universitária
05508 080 são paulo sp brasil
tel (55 11) 3091 2920
fax (55 11) 3091 4593
editorahumanitas@usp.br
www.editorahumanitas.com.br

imprensa oficial
do estado de são paulo
rua da mooca 1921 mooca
03103 902 são paulo sp brasil
sac grande são paulo
tels (55 11) 5013 5108/5109
sac demais localidades 0800 0123 401
livros@imprensaoficial.com.br
www.imprensaoficial.com.br

foi feito o depósito legal na biblioteca nacional
(lei nº 10.994, de 14.12.2004)

proibida a reprodução total ou parcial
sem a autorização prévia dos editores
direitos reservados e protegidos
(lei nº 9.610, de 19.02.98)

impresso no brasil 2008

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G599 Goethe, Johann Wolfgang
Escritos sobre arte / Johann Wolfgang Goethe; introdução,
tradução e notas de Marco Aurélio Werle. — 2ª edição —
São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2008.
280p. (A Formação da Estética, 1)

Título original: Schriften zur Kunst.
Tradução de: Schriften zur Kunst

ISBN 978 85 7732 047 9 (Humanitas)
ISBN 978-85-7060-562-7 (Imprensa Oficial)

1. Literatura alemã 2. Artes plásticas 3. Estética (arte) 4. Filosofia
da arte I. Título II. Série III. Werle, Marco Aurélio

CDD 830 701